Anglistik

Arthur Wing Pinero und sein Verhältnis zu Henrik Ibsen

Inaugural - Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der
Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster

vorgelegt von

Hermann Heinrich Küther
aus Dortmund

1937

DRUCK: HEINRICH PÖPPINGHAUS, O. H.-G., BOCHUM-LANGENDREER.

Tage der mündlichen Prüfung: 15./16. Juli 1936.

Dekan: Herr Prof. Dr. Jost Trier.
Referent: Herr Prof. Dr. Wolfgang Keller.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meiner Mutter!

INHALT.

Seite

Einleitung:

Die geistige Situation des englischen Dramas im 19. Jahrhundert bis zum Auftreten Ibsens 1

Hauptteil:

A) Pineros Weltanschauung im Spiegel seiner Dramen . 4

B) Ibsen und sein Werk 9

I. Sein Auftreten in England 12

II. Möglichkeiten eines Einflusses auf Pinero . . 16

C) Formelle Übereinstimmungen bei Ibsen und Pinero . 20

D) Die Prinzipien des modernen Dramas bei Ibsen und Pinero, insbesondere das Problem- und Diskussionsstück 26

I. Das Problem des Verhältnisses der Geschlechter . 30

1. Die freie Liebe 30

2. Die Mißheirat 34

II. Das Problem der Vergangenheit 35

1. Das Problem der Tradition 35

2. Das Problem des Gewesenen 39

a) Ringen gegen vergangene Schuld . . . 39

b) Vererbungsdeterminismus 47

E) Parallelismus in der dramatischen Technik . . . 53

I. Vorgeschichte und Motivwahl 54

II. Charaktere bei Ibsen und Pinero 57

III. Behandlung des Dialogs 61

Schluß:

Ergebnis der Untersuchung 62

Literatur.

I. Texte:

The Plays of Arthur W. Pinero. William Heinemann, London.
Henrik Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache. Durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias, Paul Schlenther. Vom Dichter autorisiert. Fischer, Berlin.

II. Pinero-Literatur:

H. Hamilton Fyfe: Arthur W. Pinero, Playwright. London 1902.
— Sir Arthur Pinero, his plays and players. London 1930.
Paul Hamelius: A. W. Pinero und das englische Drama der Jetztzeit. Brüssel 1900.
Willibald Stöcker: Pineros Dramen. Diss. Marburg 1911.

III. Ibsen-Literatur:

Walter A. Berendson: Henrik Ibsen und die deutsche Geisteswelt. Braunschweig 1928.
Georg Brandes: Das Ibsen-Buch. Dresden 1920.
J. Collin: Ibsen, sein Werk und seine Weltanschauung. Heidelberg 1910.
Friedr. Fischer: B. Shaw und sein Verhältnis zu Ibsen. Diss. Weimar 1917.
Gerhard Gietmann: Henrik Ibsen. Frankf. zeitgemäße Broschüren, Bd. XXVI, 1907.
Edmund Gosse: Northern Studies. London 1890.
— Ibsen. London 1908.
Robert Huber: Ibsens Bedeutung für das englische Drama. Diss. Marburg 1914.
B. Litzmann: Ibsens Dramen 1877—1900. Leipzig 1901.
Joh. Mayrhofer: Henrik Ibsen. Regensburg 1921.
Fritz Meyen: Ibsen-Biographie. Braunschweig 1928.
Werner Möhring: Ibsen und Kierkegaard. Leipzig 1928.
John Paulsen: Erinnerungen an Henrik Ibsen. Berlin 1907.
E. Reich: Henrik Ibsens Dramen. Berlin 1910.
G. B. Shaw: The Quintessence of Ibsenism. London 1891.
Kurt K. T. Wais: Ibsen und das Problem der Vergangenheit. Stuttgart 1931.
Oskar Walzel: Henrik Ibsen. Leipzig 1912.
P. H. Wicksteed: Four Lectures on H. Ibsen. London 1892.
Josef Wihan: Henrik Ibsen und das deutsche Geistesleben. Prager Deutsche Studien.

IV. Literaturgeschichten, Abhandlungen etc.:

William Archer: English Dramatists of To-day. London 1882.
— The Old Drama and the New. London 1923.
Robert F. Arnold: Das moderne Drama. Straßburg 1912.
Hugo Bieber: Der Kampf um die Tradition. Stuttgart 1929.
H. Bulthaupt: Dramaturgie des Schauspiels. Oldenburg-Leipzig 1907.
Barret H. Clark: European Theories of the Drama. New York — London 1925.
W. L. Courtney: The Idea of Tragedy in ancient and modern Drama. 1900
Charles Darwin: On the Origin of Species by Means of Natural Selection. 1859.

Thomas H. Dickinson: The Contemporary Drama of England. Boston 1922.
Bernard Diebold: Anarchie im Drama. Frankfurt 1925.
A. Dukes: Modern Dramatists. London 1911.
— The Youngest Drama. Study of 50 Dramatists. London 1923.
B. Fehr: Englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Handbuch der Literaturwissenschaft, her. v. O. Walzel. Potsdam 1923—25.
Ernst Haeckel: Gesammelte populäre Vorträge aus dem Gebiete der Entwicklungslehre. Bonn 1878.
E. Everett Hale: Dramatists of to-day. London 1906.
H. A. Jones: The Foundations of a National Drama. London 1913.
Walter Kauermann: Das Vererbungsproblem im Drama des Naturalismus. Diss. Kiel 1933.
Alfred Kerr: Die Welt im Drama. Berlin 1917.
Friedr. Kummer: Deutsche Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Dresden 1924.
B. Litzmann: Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart. Hamburg und Leipzig 1896.
W. de la Mare: The Eighteen Eighties. Cambridge 1930.
C. E. Montague: Dramatic Values. London 1911.
A. E. Morgan: Tendencies of Modern English Drama. London 1924.
Alfred Rosenberg: Der Mythus des 20. Jahrhunderts. München 1933.
Schuster-Wieser: Weltliteratur der Gegenwart. Berlin 1931.
Clement Scott: The drama of yesterday and to-day. London.
G. B. Shaw: Dramatic Opinions and Essays. New York 1916.
Ernst L. Stahl: Das englische Theater im 19. Jahrhundert. Berlin-München 1914.
Oskar Walzel: Die deutsche Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart. Berlin 1929.
Wülker: Geschichte der englischen Literatur. Leipzig und Wien 1906.
J. P. Steffes: Vom Naturalismus zur neuen Sachlichkeit. Herausgegeben vom Deutschen Institut für wissenschaftliche Pädagogik. Münster 1932.

Abkürzungen im Text.

Benefit	=	The Benefit of the Doubt.
Ebbsmith	=	The notorious Mrs. Ebbsmith.
Minister	=	The Cabinet Minister.
Profligate	=	The Profligate.
Quex	=	The gay Lord Quex.
Squire	=	The Squire.
Tanqueray	=	The second Mrs. Tanqueray.
Trelawny	=	Trelawny of the "Wells".

Die geistige Situation des englischen Dramas im 19. Jahrhundert bis zum Auftreten Ibsens.

Die geistige Krise, die das englische Theater des 19. Jahrhunderts durchmachte, erklärt sich aus dem Stofflichen, das nur aus totem Traditionsgut bestand; tagwichtige Stoffe, die das Theater hätten retten können, scheiterten an der Problematik der Form. Zwar machte John Westland Marston (1819—90) den Versuch, seine Stücke in die blutfrische Gegenwart hineinzustellen, doch zeigt er — wie F e h r feststellt — einen plötzlichen Entwicklungsabbruch. Nach ihm beschritt Thomas William Robertson (1829—71) neue Wege. Mit seinen Dramen "Society" (1865), "Ours" (1866), "Caste" (1867) und "School" (1869) versucht er, die Bühne in eine nähere Beziehung zum Leben zu bringen. Doch auch Robertsons Streben nach lebenswahrer Darstellung beschränkt sich meistens auf die Inszenierung; seine Stücke wurden spöttischerweise als "Cup and Saucer Comedies" bezeichnet.

Die allgemeine Verflachung, die Blutleere und Starrheit des englischen Bühnenlebens wird am besten gekennzeichnet durch das Aufkommen des in Frankreich geborenen Melodramas, der Burleske und der Extravaganza. Das Melodrama, durchdrungen von Lebenskraft und Gegenwartsgeist, war zutiefst nichts anderes als eine Spekulation auf die niederen Instinkte des Publikums. Zwei Namen sind hier festzuhalten: H. J. Byron (1834—84), der auf dem Gebiete des Melodramas führend war, und James Robinson Planché (1796—1880), der die mit großem szenischen Apparat und mit Balletteinlagen versehene Extravaganza schuf.

Selbst das in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts aufkommende, in neue Formen gegossene, geschickt mechanisierte Sardou-Drama oder die Dramatisierungen fremder und einheimischer Romane, vor allem der aus Frankreich stammenden Abenteuer-Romane, vermochten dem englischen Theater keine neuen Impulse zu geben.

In aller Kürze seien die tieferen Gründe für den Verfall der dramatischen Kunstform angegeben. Der innere Grund: das 19. Jahrhundert hatte ein mehrfaches Interesse an der Seele, und zwar ein metaphysisches, ein soziologisches und im Zeitalter Darwins ein naturwissenschaftlich-biologisches. So entwickelte sich in natürlicher Folge das künstlerische Eigen-

1 Küther

interesse am Seelischen und dessen Schilderung im Roman; denn — rein elementar betrachtet — bedarf die Schilderung des Seelischen der epischen Breite. Der erste große psychologische Roman war mit Goethes „Wilhelm Meister" entstanden. Der Höhepunkt des psychologischen Romans in Deutschland ist in der Dichtung Gutzkows, Gottfried Kellers, Freytags, Stifters, in England in dem Werk einer Jane Austen, George Eliot, eines Carlyle, Disreali und der Schwestern Brontë zu suchen. Sie alle führen um 1850 die Kunst der psychologischen Analyse zum Siege. Aus der Wahl der Romane, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dramatisiert und auf die Bühne gestellt wurden, geht mit aller Deutlichkeit das Interesse am Seelischen hervor. Es waren die psychologisch vertieften Abenteuerromane von Fielding und Goldsmith und die psychologischen Romane von Scott, Thackeray und Dickens. Im Jahre 1880 wagte sich H. C. Merivale sogar an die Dramatisierung von Goethes „Wilhelm Meister" als "The Lord of the Manor"; zehn Jahre später dramatisierte Robert Buchanan unter dem Titel "The Sixth Commandment" den großen Seelenroman „Schuld und Sühne" von Fedor Dostojewski, nachdem derselbe Autor schon vorher Ohnets Roman "Le Maître des Forges" für die Bühne bearbeitet hatte.

Der äußere Grund für den Verfall des englischen Dramas ist zu erblicken in der Entwicklung des Urheberrechtes, in der 1833 auf Betreiben des Dichters und Politikers Edward Bulwer-Lytton eingeführten Tantième[1]) und in der machtvoll aufkommenden Presse, die dem Erfolg des Theaterstückes journalistisch vorbaute. Alle diese Momente zusammengenommen mußten die Beziehungen zwischen Bühne und Autor grundlegend ändern. In dieser Zeit der Kommerzialisierung des Theaters hatte der „kniffige Stückemacher" Oberwasser; denn nur solche Stücke machten einen "run", die dem auf Sinnenkitzel und Schaupracht eingestellten Sensationsbedürfnis der Masse dienten. Die Entwicklung, die das Theater nahm, wurde beschleunigt durch das Gesetz von 1843, das den Unterschied zwischen Bühnen ersten und zweiten Ranges aufhob. Das Monopoltheater, dem bis dahin das Reservatrecht für Aufführungen national-klassischer Dramatik zustand, wurde aus seiner Vormachtstellung verdrängt und blieb nur konkurrenzfähig, als es auch das Schau- und Prunkstück, die mit Gesang und Musik umrahmte Posse pflegte. Ein neuer Feind erwuchs dem literarischen Drama ferner in den Music Halls, der Kleinkunstbühne und der Operette, deren geistiger Vater Jacques Offenbach (1819—80) war.

Wir fassen zusammen: Konkurrenz von innen durch die im 19. Jahrhundert bevorzugte Dichtungsgattung des Romans,

1) In Frankreich 1784 durch Beaumarchais eingeführt.

unkünstlerische Tendenzen von außen, wirtschaftliche und soziologische Umschichtungen — das sind die Gründe, die die Verfallserscheinungen des englischen Theaters erklären. Der letzte und tiefste Grund jedoch ist das Fehlen jeglicher Aktualität. Auf die Dauer konnte man nicht irgendeine Antiquität durch einfache Taschenspielertricks modernisieren, um dadurch einen Aktualitätsrausch hervorzurufen. Ein solches Unterfangen war ein Betrug, der sich nicht lange geheimhalten ließ. "Never was Messiah more eagerly awaited" [2]).

2) Edinburgh Review, vol. 50, p. 663.

Pineros Weltanschauung im Spiegel seiner Dramen.

Schon Anfang der achtziger Jahre hatten W. S. Gilbert und Sidney Grundy Versuche unternommen, das Epigonentum abzuschütteln und das Drama aus den Niederungen des Melodramas und der Bühnenbearbeitungen emporzuheben. Doch, wie gesagt, es waren eben Versuche. Etwas Neues zu schaffen, gelang erst Henry Arthur Jones und Arthur Wing Pinero. Vor allem war es Pinero (* 24. Mai 1855; † 23. November 1934 — der Name weist auf seine portugiesisch-jüdische Abkunft hin), der neue Wege einschlug. Er versuchte, soziale Probleme mit dramatischen Vorgängen seelisch zu verflechten — ein Programm, das keineswegs absolut neu war, sondern schon geraume Zeit vor ihm von dem Norweger Henrik Ibsen aufgestellt worden war.

Durch die Farcen und sentimentalen Komödien wie "The Squire" (1881), "The Magistrate" (1885), "The Schoolmistress" (1886) und "Dandy Dick" (1887) gibt Pinero der englischen Bühne einen starken Auftrieb. Im "Squire" erklärt er selbst, er wolle die ernsteren Seiten des Lebens mitteilen. Aber in allen Stücken fehlt ihm noch der Mut, das konventionelle happy ending zu verschmähen.

Erst als Pinero Vertrauen zu seiner Kunst gewonnen hatte und es durch die Einwirkung Ibsens zur Norm wurde, die Handlung zu einem logischen Schluß zu führen, da sagte sich Pinero los von dem künstlerischen Sentimentalismus seiner eigenen früheren Periode und der seiner Zeitgenossen und zeigte den Mut, seinen Charakteren freien Lauf zu ihrer natürlichen Entwicklung zu lassen.

Wenn man die geistigen Räume der Dichtung Pineros durchschreitet, wird man finden, daß von einer festen Weltanschauung bei ihm nicht zu sprechen ist. Pinero ist ein Dichter des Übergangs. In seinen Farcen, die in der Zeit von 1877 bis 87 entstanden sind, versucht er, gewisse Typen der englischen Gesellschaft lächerlich zu machen. Er behandelt den Stoff so geschickt, daß das Publikum sich die Art der eigenen Zurschaustellung auf der Bühne gefallen ließ. Die ernstere Behandlung dieser Themen, wie in "The Cabinet Minister" und "The Hobby Horse", wurde kritisch aufgenommen und abgelehnt. Der Mißerfolg dieser zwei realistischen Stücke führte Pinero zurück zu den "old fashioned sentimental plays", die dem Melodrama

verwandt waren. So gibt Pinero dem Geschmack des Theaterpublikums nach, anstatt seiner eigenen Auffassung zu folgen. Aus demselben Grunde ändert er auch den Schluß des "Profligate", obgleich durch diese Änderung die in der ursprünglichen Version des Stückes steckende Philosophie gänzlich über Bord geworfen wird. Pinero wollte lieber seinen eigenen Standpunkt opfern als Gefahr laufen, mit dem Stück einen Mißerfolg zu erleben. "By his own confession he writes for the crowd. The suffrage of the general public is the end of his ambition" [3]). Den Beifall der Majorität zu finden, ist das Ziel, das sich Pinero gesteckt hat. Einen eigenen festen Standpunkt hat er nirgendwo. Das beweist seine sentimentale Komödie "Trelawny of the Wells", die unmittelbar nach so realistischen Stücken wie "The second Mrs. Tanqueray" und "The notorious Mrs. Ebbsmith" erschien. Wo ist da die einheitliche Linie festzustellen? "He has never taken a line and kept to it. He appears to care more about the way in which his neatness of hand enables him to do things than about things themselves. Ideas are acceptable to him less for their own sake than for the sake of the use to which he can put them in drama" [4]).

Später sehen wir in "Letty" (1903) eine ähnliche Rückkehr zu früheren Stücken. Noch in einem stärkeren Maße als "Trelawny" enthält "Letty" sentimentale Ingredienzien, die der Autor doch endgültig abgetan haben sollte.

Nicht einmal in seinen realistischen Stücken steht Pinero auf einem festen Standpunkt. Während seine vier realistischen Problemstücke "Profligate", "Tanqueray", "Ebbsmith" und "The Benefit of the Doubt" auf der Basis einer bürgerlichen Moral ruhen, ergreift der Dichter in "The gay Lord Quex" überhaupt keine Partei. Pinero "did not even show which way his sympathy tended" [5]). Einmal ist er "tracing, ennobling, full of a stimulating sincerity," dann "frankly cynical" [6]). Wie kann dieses Schwanken erklärt werden? F y f e [7]) sagt: "Only by concluding that Mr. Pinero has no particular fondness for either method, and that he accepts the one or the other as his own fancy and the fashion of the hour may dictate". Wenn Pinero ein unveränderliches Weltbild, eine Beharrlichkeit des Sehens hätte, so würde sich das in allem, was er schrieb, widerspiegeln, und es ist gewiß, daß wir in seinem umfangreichen Werk irgend einen Beweis seines Standpunktes, von dem aus er die Welt betrachtet, finden müßten. Auch nicht die Spur eines Beweises finden wir. Pinero liebt das Spiel vom „Bäumchen, Bäumchen,

---

3) Blackwood's Magazine, June 1900, p. 837.
4) F y f e: A. W. Pinero, p. 72.
5) Ibid., p. 125.
6) Ibid., p. 126.
7) Ibid., p. 126.

wechsel dich": einmal Farcen, dann sentimentale Komödien, dann realistische Stücke, die Probleme enthalten oder problemlos sind. "Any cap indeed, seems good enough to fit him"[8]). Wir müssen leider feststellen, daß sich in Pinero mehr geschäftliche als künstlerische Konsequenz zeigt.

Als er unter den Einfluß Ibsens kam, wurde sein Ziel die Diskussion erotischer Probleme, obgleich er sehr wohl das Vorurteil vieler Theater-Interessenten gegen dieses Thema kannte. Im Gegensatz zu Ibsen ließ Pinero seine Helden die Ideale nicht durchkämpfen; stets vermeidet er, den Schlußstrich unter die Prämissen des Stückes zu ziehen. Anstatt die Helden triumphieren oder sie für ihre Ideale sterben zu lassen, sprechen sie ein mea culpa. Sie konvertieren und sichern sich die Sympathie der Menge. Das beste Beispiel ist "Ebbsmith", in dem es um das Problem des Ehedreiecks geht. Agnes ist von ihrer Leidenschaft zu Lucas Cleeve, dem Mitglied der korrupten Gesellschaft, überwältigt. Warum läßt sie von Lucas ab? Warum führt sie den Kampf nicht zu Ende? Wenn Agnes die Bibel ins Feuer schleudert, so ist das aus ihrem Charakter heraus vielleicht noch zu verstehen; denn sie ist kein Gretchen-Typus und noch weniger eine gottgefällige viktorianische Jungfrau. Sie hat nie in ihrem Leben geglaubt. Es überrascht uns aber, wenn sie die Bibel aus dem Feuer holt. Wir können nicht umhin, das Ganze als eine Konzession an die starren Moralbegriffe der englischen Öffentlichkeit anzusprechen. Manche dieser braven Spießbürger würden jedenfalls empört gewesen sein, die Bibel auf der Bühne verbrennen zu sehen. Durch diese Wendung bringt Pinero alles wieder in die Reihe. Ich möchte glauben, daß eine so emanzipierte und geistig hochstehende Frau wie Agnes einer legitimen Verbindung mit Lucas freiwillig entsagt haben würde, wenn sie je der Überzeugung gewesen wäre, daß sie seiner ersten Gattin Unrecht getan hätte. Ein solcher Schluß aber würde ein großes Opfer, ein Triumph der Revolutionärin gewesen sein, und mit ebendieser Tatsache wagte der Autor dem Publikum nicht entgegenzukommen. "The whitewashing of Agnes Ebbsmith is logically an absurdity as well as a concession to English cant"[9]). Archer[10]), der eine große Bewunderung für Pinero hegt, schreibt: "I, for my part, flatly dissent from that view of Mr. Pinero, to which we owe the Bible incident and the pietistic end". Pinero berücksichtigte wohl zu stark den Erfolg, den sein Stück machen sollte, und, anstatt sich an Agnes' frühere Ideen zu halten, anstatt den Charakter eine Entwicklung bis zur letzten Konsequenz nehmen zu lassen, macht er Verbeugungen vor der Moral der Kirchenbesucher.

8) Blackwood's Magazine, June 1900, p. 837.
9) Edinburgh Review, July 1902, Nr. 401, p. 207.
10) The Theatrical World, 1895, p. 85.

"Ebbsmith" ist geschrieben nach dem Vorbild von Ibsens „Rosmersholm". Vermutlich erwartete Pinero durch die Änderung des Schlusses, der Anschuldigung, „Ibsenist" zu sein, zu entgehen. Die Fortnightly Review [11]) führt eine Liste von Epitheta an, die man Ibsens Stücken beigelegt hat. Unter diesen sind: "abominable, disgusting, scandalous, revolting, blasphemous, degrading, filthy, immoral etc." "The controversy culminated in general condemnation of stage-plays by Bishops, Cardinal and pillars of London" [12]). Unser Autor hielt es anscheinend für klüger, vorsichtig zu sein und Agnes konvertieren zu lassen. So durfte er das zweifelhafte Verdienst für sich in Anspruch nehmen, die Verehrer Ibsens durch das Thema befriedigt, die Ibsen-Widersacher aber durch den Schluß seines Werkes versöhnt zu haben. "The truth is that Mr. Pinero has lacked the courage to defy his audience, as Ibsen defied it. He has tried to be the "disinterested" artist and yet to please the compact majority. This means a lack of single-minded purpose, we do not get ideas, but half-ideas, or adumbrations of ideas. The spectator is always asking himself: what does Mr. Pinero really think? What is his "état d'âme", his outlook upon life" [13]). "What Mr. Pinero is really driving at remains an inscrutable mystery" [14]).

Wir wollen die Frage, ob Pinero den Schluß seiner Stücke um des Publikums willen so und nicht anders gestaltete, offen lassen. Es ist möglich, daß der Weg seiner Lösung mit seiner Konzeption übereinstimmte. Vielleicht glaubte er nicht, daß der von Agnes gewählte Weg der rechte war, die Moral der Gesellschaft zu bessern; vielleicht sah er wirklich in der Zuwendung zur christlichen Moral in "Benefit" die einzige hinreichende Lösung des Problems. "We are bound to credit him with a certain Philistinism of thought, a certain complacency of agreement with conventional British ideals" [15]). Pineros Mittelmäßigkeit wird auf diese Weise am besten erklärt.

Fragen politischer Art wurden von Pinero nie berührt. Er glaubt absolut an das bestehende System. Soweit die Moral im Spiel ist, gibt er zu, daß manches falsch ist. Aber er verneint die Möglichkeit, das System zu ändern, genau wie in "Profligate", "Tanqueray", "Ebbsmith" und "Benefit". Beim Versuch, das Problem der Kokotte in "Tanqueray" darzustellen, kann er sich nicht freimachen von dem konventionsgebundenen Standpunkt des Philisters. "Pinero's grasp upon a social problem seems singulary timid instead of strong. Paula was merely a conven-

11) Fortnightly Review, 1893, p. 663.
12) Dickinson, a. a. O., p. 142.
13) Edinburgh Review, July 1902, Nr. 401, p. 207.
14) Ibid., p. 208.
15) Edinburgh Review, Oct. 1904, Nr. 410, p. 318.

tional woman, whom unfortunate circumstances had led into regrettable courses. His Paula never utters a syllable which would explain the demi-mondaine's philosophy. A mere vulgarian, she longs ardently for respectability" [16]). Deutlicher können wir nirgendwo sehen, daß Pinero tatsächlich den Standpunkt des Spießbürgers der damaligen Gesellschaft einnimmt. Warum hat er nicht den Mut, eine wirkliche Dirne darzustellen mit der ihr eigenen Philosophie: entweder ruchlos und bis zum Kern verderbt oder revolutionär, rebellisch und agressiv gegen die moderne Gesellschaftsordnung? Paula hat nicht die Kraft, den Kampf zu beenden, den sie begonnen. Sie will zurück zu dem, was sie früher war: a goody-goody.

G. B. Shaw befindet sich in schärfstem Gegensatz zu Pineros "humdrum ideal of Philistinism". ". . . my school", erklärt er [17]), "is in violent reaction against that of Mr. Pinero". An anderer Stelle sagt er über Pinero: "He conceives himself to be dealing, as a sociologist, with public questions of which he has no solid knowledge, but only a purely conventional theatrical conceit" [18]).

Pineros Bestrebungen verlaufen in einer ganz anderen Richtung als die Shaws. Während letzterer öffentlich englische Sitte und Moral verachtet, steht Pinero auf der Basis des gesunden englischen Bürgers. Was er dichterisch gestaltet hat, ist das Leben, ohne indes eine neue Morallehre zu verkünden, ohne mit Philosophie zu belasten, mit einem Wort: Naturalismus. Archer sieht den Wert seines bekanntesten Stückes "Tanqueray" darin, daß es keinerlei Moral enthält. "What pleases me most in the play is precisely its freedom from didacticism. It is a study of character, a picture of life — no more".

Das bemerkenswerte Kennzeichen der Kunst Pineros ist die Vielseitigkeit; niemals hat er einer Moderichtung lange angehangen. Daß er immer und immer wieder seinen Standpunkt ändert, läßt vermuten, daß die seiner Rasse angeborene Liebe zur klingenden Münze Richtung und Ziel seines künstlerischen Schaffens bestimmte. "Mr. Pinero is not a thinker, a moralist, or a philosopher. Nor does he appear to think that he is. He seems content to write plays. He does not pose as other than a dramatist: his admirers may talk of his problems, but his own work doesn't give the impression that he takes himself or his work over seriously. His plays are not sermons nor polemics,

---

16) Nation, Nov. 19 th, 1924. CXIX, p. 551.
17) Shaw, Opinions, vol. I, p. 47.
18) Ibid., p. 199.
19) Fortnightly Review, vol. 54, p. 261 ff.
20) E. Everett Hale, a. a. O., p. 98.

they have no arguments and no prefaces. They are simply plays, and for the moment they are remarkably good-ones" [21]).

Pinero konnte auf Grund seiner ganzen Geisteshaltung nicht der Messias sein, auf den man wartete. "We have playwriters", sagt Archer [22]), "but the Genius, the regenerator, the man of original vision and faculty, we clamour for in vain". Die neue Bewegung kam von außen, nicht von innen.

Ibsen und sein Werk.

Der erste, der sich mit künstlerischem Ernst und konsequenter Stellungnahme die Formung des neuen Zeitgeistes angelegen sein ließ, war Henrik Ibsen (1828—1906). Er hat mit realistischen Problem- und Diskussionsstücken den Anstoß zur Neubelebung des europäischen Theaters gegeben; er war es, der in England Jones und Pinero und später Shaw und Galsworthy das Sprungbrett zur Seele schuf. "The impulse which seems likely to dominate the 'nineties is a foreign-one" [23]). In seinen Stücken betonte Ibsen die Aktualität des Geistes und der Atmosphäre, nicht wie A. J. Byron, Planché und Pinero vor dem Jahre 1887 die Aktualität des Requisits und der Vokabel.

Die desillusionistische Stimmung, die Ibsens Dichtung atmet, war in dem naturwissenschaftlich-nüchternen Zeitalter, das der Ibsenschen Schaffensperiode vorausging, vorbereitet. Geistesgeschichtlich gesehen, geht sie auf den westeuropäischen Desillusionismus Stendhals und Balzacs und auf den osteuropäischen Desillusionismus Puschkins, Lermontows, Dostojewskis und Tolstois zurück. Ihre philosophische Rechtfertigung leitet sie her aus der Lehre Kierkegaards und aus dem deutschen Idealismus, der die Freiheit der Persönlichkeit verkündete.

Unter Desillusionismus ist eine von pessimistischer Weltanschauung getragene Entidealisierung zu verstehen. Sie ergab sich folgerichtig aus der Entthronung des Schönen, aus der Befreiung von der gesetzgebenden Macht der ästhetischen Kultur und aus der Befreiung von der Tradition und der Geschichte überhaupt. So wird „die freie Entfaltung der Persönlichkeit und ihre Begrenzung" [24]) zum eigentlichen Ibsenschen Problem. Desillusionierung ist von Anfang an Naturalismus, denn an die Stelle des Irrationalen tritt die reale Natur. Es ist nicht ein Naturalismus schlechthin, wie wir ihn schon bei Shakespeare, Lessing und dem deutschen Sturm und Drang finden, sondern ein Naturalismus, der die innere Natur des Menschen, die Seele

21) E. Everett Hale, a. a. O., p. 98.
22) Fortnightly Review, vol. 50, p. 663.
23) Ibid., p. 664.
24) Kauermann, a. a. O., p. 47.

analysieren will, „der bis auf die letzte Falte der Seele“ [25]) sieht.

Die Ibsensche Weltanschauung läßt sich am besten erkennen in seinen großen Dramen „Peer Gynt“ und „Brand“. „Peer Gynt“ ist eine aus dem sozialen Desillusionismus eines Stendhal und Balzac erwachsene Bekundung der metaphysischen Freiheit des Menschen, der Lossagung von seinem historischen Schicksal. Peer hat in seinem vielbewegten Leben erfahren, daß der kompromißlose Mensch der erfolgreichste ist: mit den Worten des Dichters: „. . . daß der Mensch nur er selbst sein muß“. Diese Anschauung Ibsens vom Verhältnis des Individuums zur Gemeinschaft ist nichts anderes als die Synthese des Stendhal-Balzacschen Egoismus.

Während aus dem westeuropäischen Desillusionismus ein neues Ethos bei Ibsen erwächst, entsteht nach der Auseinandersetzung Ibsens mit den Russen eine neue Religiosität, die sich in Pastor Brand verkörpert. „Brand“, herausgewachsen aus dem osteuropäischen Desillusionismus, ergänzt das Weltbild Ibsens, das sich uns in „Peer Gynt“ dargeboten hatte. Die ältere Generation, wie Puschkin und Lermontow, hatte gezeigt, daß die Natur die Menschen Liebe lehrt, und daß Liebe Opfer verlangt. Dostojewski und Tolstoi suchten den Opfergedanken näher zu präzisieren.

In „Brand“ hat Ibsen den west- und osteuropäischen Desillusionismus zusammengeschweißt. Der Inhalt des „Brand“ ist keine einheitliche dramatische Handlung; der Inhalt ist das Problem selbst, das sich im Charakter des Helden, des Pastors Brand, verkörpert. Der Grundgedanke der Dichtung läßt sich so formulieren: Der Mensch, der „er selbst ist“, ehrt sich im Opfer. Möge das Opfer an sich auch nutzlos sein — die Opferfähigkeit erhebt ihn zum Menschentum. Brand sagt: „Wäre ich Ich, wenn ich mich schonte?“

Mit „Brand“ ist der europäische Desillusionismus ideengeschichtlich beendet. Ibsen ist sein großer Vollender. Innerlich hat er sich in seinen sozialen Dramen nicht weiterentwickelt. „Kaiser und Galiläer“, dessen gedanklicher und künstlerischer Wert, an „Peer Gynt“ und „Brand“ gemessen, gering ist, dürfte insofern bemerkenswert sein, als wir hier zum erstenmal scharf profilierte Prosa vorfinden. Über die Gründe für seine Lossagung vom Verse berichtet Ibsen selbst in einem Brief an Edmund Gosse [26]): “You think my new drama ought to be written in verse, and that it will gain an advantage if it is. Here I must contradict you; for the piece is, as you will find, developed in the most realistic way possible. The illusion I wish to produce is that of truth itself; I want to produce upon

---

25) Gespräch Ibsens mit M. G. Conrad. Zitiert bei Walzel: Henrik Ibsen, p. 43.

26) Gosse, Northern Studies, p. 77.

the reader the impression that what he is reading is actually taking place before him. . . . My new drama is not, indeed, a tragedy in the old-world signification of the word, but what I have tried to depict in it is human beings, and for that very reason I have not allowed them to talk "the language of the gods"." „Kaiser und Galiläer" ist das erste ausgesprochene Bühnenstück Ibsens. Das weltanschauliche Problem gehört ganz dem desillusionistischen Ideenkreis an.

Ibsens Ruhm ist nicht durch seine sogenannten Weltanschauungsdramen, sondern durch die Reihe seiner sozialen Dramen begründet worden. Im Mittelpunkt dieser steht immer die Behandlung eines Problems, das unmittelbar aus dem Leben gegriffen war. Ideen, Probleme hat er aus der Zeit gesogen; weder Kirche, Religion, noch Ehe, Familie, Gesellschaft, Staat waren ihm unberührbar. Ibsen ist von einem starken Wirklichkeitsstreben erfüllt. „Er will das unmittelbare Leben konterfeien" [27]). In seinen sozialen Problemdramen legt er Feuerbrände an die Moralruinen der Bürgerlichkeit. Immer und immer wieder bekommt der Bürger mit seiner zur Formel gewordenen Konvention und Tradition den spitzen Stachel zu spüren. Kampf gegen Vergangenheit, gegen Geschichte und Tradition war Ibsens Losungswort. Der Ausgangspunkt der Ibsen-Problematik ist „die Grundanschauung von einer unüberbrückbaren Discrepanz von Idee und Leben und das Gefühl einer Unzulänglichkeit der Wirklichkeit für die Idealität und alle schönen Träume" [28]).

Was Ibsen innerhalb des sozialen Lebens am meisten interessierte, war die Stellung der Frau und die Ehe. Bis zu ihm waren alle Weltanschauungsfragen nur vom Standpunkt des Mannes aus betrachtet worden. Ibsen durchschnitt die Abhängigkeitsfessel der Frau; er projiziert die Frage der Unabhängigkeit, das Recht des Individuums auf die Frau hin. Immer steht er auf Mensur für das Recht der Frau. Seine Idee von der Emanzipation der Frau verleiht den sozialen Dramen eine ungeheuere Schlagkraft. Noch unverhüllter als in seinen Weltanschauungsdramen kommt in diesen die desillusionistische Grundanschauung zum Ausdruck. Die Frauengestalten von Nora bis Hedda sind ohne die Tradition, die auf Balzac zurückzuführen ist, nicht zu denken. Das klassische Frauenideal ist geschwunden; die morbide, fragile, hysterische Frau, die „Frau von dreißig Jahren", die gelebt, geliebt und gelitten hat, wird dargestellt. Dieser Typus ergibt ein ganz neues Ideal in der Literatur. Fortan wird die körperlich und seelisch enthüllte Frau auf die Bühne gestellt. Negative Seiten werden nicht mehr

27) Kerr, a. a. O., Bd. I, p. 19.
28) Möhring, a. a. O., p. 59.

— wie früher — retouchiert. Das ist entschiedenster Desillusionismus. Ibsens Werk ist, wie Kerr sich ausgedrückt hat, „im Grunde das eines Entgötterers".

Aber nicht nur neue Räume erschloß der Norweger dem Drama — er schuf auch grundlegende Änderungen in der dramatischen Technik. Er selbst ist nicht zu Unrecht als der exakteste Dramentechniker aller Zeiten bezeichnet worden. Seine Stücke enthalten aus Gründen der Realistik weder Monolog noch Episoden. Nur die wesentlichen Momente werden aneinandergereiht. Er verzichtet auf das Bei-Seite-sprechen; die Vorgeschichte wird in einem Nacheinander im Stück selbst entwickelt; er läßt sie, „in Tropfen verteilt, gelegentlich durchsickern" [29]). Die Charaktere werden durch eine unwillkürliche, indirekte Charakteristik gekennzeichnet. Was besonders auffällt an dem inneren Bau der Ibsenschen Stücke, ist die Fülle der Beziehungen, die doppelten und dreifachen Verknotungen. Alles fügt sich ineinander, ist Rad, Zahn, Schraube, Triebseil, Welle. Die angestrebte Stilknappheit, das Auftreten nur weniger Personen, die Einschränkung des Themas auf den Kern hin, all das konzentriert den Zuschauer auf das Problem.

Ibsens Auftreten in England.

Daß ein Dramatiker mit so außerordentlich tagwichtigen Neuerungen in Stoff und Form wie Ibsen in allen Kulturländern Schule machen mußte, liegt klar auf der Hand. „Von der Größe des Mannes", so schreibt Georg Brandes [30]), „legt vielleicht nichts besser Zeugnis ab als der Umstand, daß man ihn in Norwegen zuerst für einen Konservativen, später für einen Radikalen hielt, während er in England als Materialist angefeindet, in Deutschland als Naturalist und Sozialist, in Frankreich als Symbolist und Anarchist gefeiert wurde".

Um die Voraussetzungen für eine Beeinflussung Pineros durch Ibsen zu schaffen, gleichzeitig, um einen terminus post quem festzulegen, ist es erforderlich, die genauen Daten der Ibsen-Übersetzungen und Ibsen-Aufführungen in England mit den Entstehungszeiten der Stücke Pineros zu vergleichen. Die nachfolgende Tabelle gibt Aufschluß.

---

29) Kerr, a. a. O., Bd. I, p. 19.
30) Brandes, a. a. O., p. 231.

Ibsen-Übersetzungen und Aufführungen	Pinero-Aufführungen.
1873	
Edmund Gosse veröffentlicht im "Spectator" Übersetzungen von Gedichten und in der Fortnightly Review Übersetzungen von Auszügen aus „Komödie der Liebe" und „Peer Gynt".	
1876	
„Kaiser und Galiläer", übersetzt von Catherine Ray.	
1877	
„Stützen der Gesellschaft", übersetzt von William Archer.	"$ 200 a Year" im Globe Theater.
1878	
"Translations from the Norse", enthaltend den I. Akt des „Catilina", Auszüge aus „Brand" und einige Gedichte, übersetzt von Andrew Johnson(?).	
1880	
I. Ibsen-Aufführung im Gaiety Theatre unter Vernon: "Quicksands", nach Ibsens „Stützen der Gesellschaft", bearbeitet von William Archer.	
„Puppenheim", übersetzt von T. Weber.	Bis 1889 ausschließlich Farcen, Komödien und Bearbeitungen.
1882	
„Puppenheim", übersetzt von Henrietta F. Lord.	
1884	
"Breaking a Butterfly", A New Play in Three Acts by Henry A. Jones and H. Herman, founded on Ibsen's "Norah". Aufführung im Prince's Theatre.	
1885	
„Nora"-Aufführung auf einer Liebhaberbühne in Argyle Street.	
„Gespenster", übersetzt von Henrietta F. Lord.	

1888

"The Pillars of Society and other plays", herausgegeben von Havelock Ellis. Diese Zusammenstellung enthielt "An Enemy of Society", übersetzt von Eleanor Marx-Aveling, "Ghosts", übersetzt von H. F. Lord und revidiert von Archer, ferner "The Pillars of Society", übersetzt von Archer.

1889

7. Juni: „Nora"-Aufführung im Novelty Theatre.
„Die Frau am Meer", übersetzt von E. Marx-Aveling.
"Rosmersholm", übersetzt v. Louis N. Parker.
"Series of Foreign Literature", herausgegeben von E. Gosse. Diese Sammlung enthielt "Rosmersholm" nach einer Übersetzung von M. Carmichael, ferner "A Doll's House", "Pillars of Society" und "Ghosts" in Übersetzungen von William Archer.

24. April:
"The Profligate".
(Entstanden 1887.)

1890/91

"Henrik Ibsen's Prose Dramas", übersetzt und herausgegeben von Archer. Vorhandene Übersetzungen wurden von Archer benutzt.

23. April 1890
"The Cabinet Minister".

1891

"Rosmersholm", Aufführung im Vaudeville Theatre.
„Gespenster", Aufführung im Independet Theatre.
„Hedda Gabler", Aufführung.
„Frau vom Meer", Aufführung im Terry's Theatre.
„Hedda Gabler", übersetzt von E. Gosse.
„Brand", in Prosa übersetzt von William Wilson.

7. März
"Lady Bountiful".

24. Oktober
"The Times".

1892

„Baumeister Solness", Aufführung im Haymarket Theatre.

	„Peer Gynt", übersetzt von William und Charles Archer.	
1893	„Volksfeind", Aufführung im Haymarket Theatre. (In den folgenden Jahren wurden fast alle Ibsen-Dramen in England aufgeführt; „Peer Gynt" erstmalig am 14. Februar 1908 in der Queen's Hall in Edinburgh). "The Master Builder", übersetzt von W. Archer und E. Gosse, gleichzeitig in einer Übersetzung von J. W. Arctander.	7. März "The Amazons". 27. Mai "The second Mrs. Tanqueray".
1894	„Peer Gynt", übersetzt von C. H. Herford, gleichzeitig von F. Edmund Garret. Beide Übersetzungen im Versmaß des Originals. "Little Eyolf", übersetzt von W. Archer.	
1895		13. März "The notorious Mrs. Ebbsmith". 16. Oktober "The Benefit of the Doubt"
1897	"John Gabriel Borkman", übersetzt von W. Archer.	29. März "The Princess and the Butterfly".
1898		20. Januar "Trelawny of the Wells". 28. Mai "The Beauty Stone".
1899		8. April "The Gay Lord Quex".
1900	"When the Dead Awaken", übersetzt von W. Archer. "Comedy of Love", übersetzt von C. H. Herford.	
1901		21. September "Iris".

1902	"Ibsen's Lyrical Poems", übersetzt von R. A. Streatfield.	
1903		8. Oktober "Letty".
1904		"A Wife without a Smile".
1906/12	"The Collected Works of Henrik Ibsen", herausgegeben von William Archer.	Spätwerke.

Möglichkeiten eines Ibsenschen Einflusses auf Pinero.

Der Geist Ibsens hat in den dichterischen Erzeugnissen der Weltliteratur mehr oder minder starke Spuren hinterlassen. Zwar steht den Äußerungen namhafter Kritiker, die einen Einfluß Ibsens auf die englischen Dramatiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts bereits zu erkennen geglaubt haben, eine ebenso große Zahl gegenüber, die von einer Beeinflussung nichts wissen will. So behauptet Shaw von Ibsen: „Es ist beispielsweise ein Gemeinplatz geworden, zu sagen, daß er die ganze Richtung des englischen Dramas geändert und seine Technik umgestaltet habe. Ich muß gestehen, daß ich nicht imstande bin, ein einziges Beispiel für diese Behauptung ausfindig zu machen" [31]).

Audiatur et altera pars! — "Ibsenism soon passed away without establishing itself in this country as a vital force. Nevertheless it left its mark upon our drama. Without the Ibsen episode we could hardly have had the serious plays of Mr. Pinero, of Mr. Henry Arthur Jones, or of Mr. Sydney Grundy. Without the Ibsen episode the world would certainly have been the poorer by the brillant dramatic vagaries of Mr. B. Shaw" [32]). Damit wird klar zum Ausdruck gebracht, daß alle diese Autoren, sei es in ihrer Ideologie, sei es in der dramatischen Technik, von Ibsen gelernt haben. Im einzelnen stellt die Edinburgh Review [33]) fest, daß Pinero während seines Schaffens um den Ausgang des Jahrhunderts unter dem Einfluß Ibsens stand. "In the eighties Mr. Pinero, who had learnt the technical tricks of the stage as an apprentice to the actor's calling, was known as the author of a series of farces brimful

31) Neue Deutsche Rundschau, 17, II, p. 1503. (Zitiert nach Huber, a. a. O., p. 1.)

32) Edinburgh Review, July 1902, Nr. 401, p. 205.

33) Ibid., p. 206.

of "Modernity" and bubbling over with wit. Then came the Ibsen movement, which gave Mr. Pinero "furiously to think". The result of his furious thinking was "The Profligate", followed by a group of plays beginning with "The second Mrs. Tanqueray" in 1890, and ending with "Iris" only a year ago (also 1901) [34]) which represent the high water mark of our modern English drama."

Huber [35]) verneint die Frage nach Ibsenschem Einfluß, sofern „nach direkter Beeinflussung, nach Einfluß im engeren Sinne gefragt wird"; dagegen wird die Frage, ob Pinero technisch etwas von Ibsen gelernt hat, bejaht.

Es mag eingeräumt werden, daß heute, dreißig Jahre nach dem Tode Ibsens, eine größere Distanz gewonnen ist, daß durch eine umfangreiche Literatur über die Persönlichkeit des Dichters und sein Werk unser Blick geschärft wurde und so geistesgeschichtliche Zusammenhänge zwischen dem Norweger und Pinero — oder wer immer es sei — klarer zu sehen sind. Befremdend aber muß es wirken, wenn in einer wissenschaftlichen Arbeit wie der von Robert Huber der Einfluß Ibsenschen Geistes auf Pinero in Abrede gestellt wird, nachdem nur drei Dramen von Pinero zur Untersuchung herangezogen worden sind, und zwar jene, die bei Stöcker [36]) mit der Frage des Ibsenschen Einflusses in Verbindung gebracht worden sind. Die Vermutung dürfte kaum falsch sein, daß die „Auswahl", die Huber trifft, auf Anregungen Stöckers zurückgehe, der die Frage der Beeinflussung gelegentlich antippt, sie aber nie zum Ziel seiner Arbeit gemacht hat. Huber glaubt, diejenigen, die von einer Beeinflussung Pineros wissen wollen, mit einer einfachen Feststellung abzutun: „Es ist bezeichnend", schreibt er [37]), „daß Pinero meist von denjenigen kategorisch als von Ibsen beeinflußt erklärt worden ist, die Ibsen selber wenig schätzen, d. h. man darf stattdessen wohl sagen, ihn nicht verstehen, jedenfalls nicht in Ibsen den großen modernen Dramatiker erblicken können. So heißt für sie Pinero in Abhängigkeit von Ibsen bringen, ihn mit Ibsen zugleich verdammen." — Ich halte dem entgegen, daß William Archer, der sich als Ibsen-Übersetzer einen Namen schuf und ihm deshalb wohl nicht ablehnend gegenüberstand, der Pinero "a born and highly accomplished Dramatist" [38]), "a master Dramatist" [39]) nennt, die Frage der Abhängigkeit Pineros von Ibsen als "an

34) Der Einfluß Ibsens geht noch über "Iris" hinaus und spiegelt sich wieder in "Letty". Dieses Stück ist aber erst 1903, also nach Erscheinen des Aufsatzes entstanden.

35) Robert Huber, Ibsens Bedeutung für das engl. Drama, a. a. O.

36) Willibald Stöcker, Pineros Dramen, a. a. O.

37) Huber, a. a. O., p. 55.

38) The Theatrical World, III, p. 85.

39) Ibid., p. 91.

open question"[40]) bezeichnet. Huber selbst führt in seiner Dissertation die Meinung Archers über diesen Punkt wie folgt an: "Er (Archer) glaubt "that the direct influence of the older upon the younger dramatist has been very slight, though no doubt the Ibsen movement and the Independent Theatre may have paved the way for "The second Mrs. Tanqueray" "[41]). Sicherlich wollte Archer hiermit nur einen Fingerzeig geben, keineswegs aber ein abschließendes Urteil über diese Frage fällen; er schickt ja voraus, daß die Frage des Einflusses „eine offene Frage" ist.

In dem Bestreben, Pineros Originalität nachzuweisen, schreibt Salaman im Vorwort des 1887 entstandenen "Profligate": "In June 1887 the bolt of Norwegian naturalism had not yet fallen upon our stage; Ibsen was still, as far as England was concerned, an exotic of the library". — Ich möchte annehmen, daß die Entstehungszeit des "Profligate" in keiner Weise gegen eine Beeinflussung durch Ibsen spricht. Die Tatsache, daß H. A. Jones schon 1881 Ibsen als Vorbild nimmt[42]), schwächt die Überzeugungskraft der Salamanschen Sätze erheblich.

Pinero selbst leugnet eine Beeinflussung von Ibsen rundweg ab. "When I wrote "The Profligate" I had no knowledge of Ibsen, nor have I, I believe, been influenced in the smallest degree by his works. But it is critical fashion here to ascribe any new movement in English art, no matter of what kind, to foreign influence, and this encourages other countries to take the same view. I have nothing more to say on this subject." (Brief Pineros an den Verfasser vom 10. Mai 1932.) Hier steht Meinung gegen Meinung. Der Aussage Pineros darf nicht allzu großes Gewicht beigemessen werden. Selbstbekenntnisse der Dichter sind immer mit Vorsicht aufzunehmen, und was ein Autor bestreitet, hat nicht stets Beweiskraft. Oder tut man einem Dichter Unrecht, wenn man seine Quellen nachzuweisen bestrebt ist, wenn man zeigen will, wie die großen Entwicklungslinien in der Kunst verlaufen? Vielleicht ist es Vergeßlichkeit, vielleicht auch das künstlerische Selbstbewußtsein in dem Dichter, das sich gegen ein solches Bemühen wehrt.

Der Satz, „nicht im geringsten von Ibsen beeinflußt zu sein", ist eben als eine höchst subjektive Meinung zu werten, die aus dem starken Geltungsbedürfnis des Dichters entsprungen ist. Der Ansatzpunkt für diese Untersuchung liegt in der Aussage "When I wrote "The Profligate", I had no knowledge of Ibsen". Mit anderen Worten: Bis zum Abschluß dieses

40) Huber, a. a. O., p. 55.

41) The Theatrical World, IV, p. XIX.

42) Huber, a. a. O., p. 31 ff. H. A. Jones hat 1884 "Nora" zur Grundlage seines Dramas "Breaking a Butterfly" gewählt.

Stückes — es wurde im Jahre 1887 fertiggestellt — hatte Pinero nichts von Ibsen gehört. Angenommen, vermöge des Gedächtnisses wäre der Zeitpunkt haargenau festzulegen, so wird doch durch die Angabe Pineros die Vermutung nicht ausgeschlossen, daß er nach dem "Profligate" den Norweger und sein Werk kennengelernt hat. In der Tat haben wir mehrere Anhaltspunkte, die sein Interesse für Ibsen bekunden.

Wir wissen, daß Pinero ihn auf seinen Auslandsreisen öfter gesehen hat. Über ein Zusammentreffen in Christiania 1898 berichtet Pineros Sekretär in einem Brief an Stöcker[43]) unter dem 17. Dezember 1908 wie folgt: "There was an exchange of civilities between them, but they had no conversation together". — Pinero selbst gibt seinen Eindruck von Ibsen in einem Vorwort zu W. L. Courtneys Abhandlung[44]) wieder, in dem es u. a. heißt: "Scandinavia's greatest poet this, and one of the most potent dramatic influences of our day". — Ein Zeichen der Bewunderung und Verehrung, die er später Ibsen entgegenbrachte, ist zu ersehen in der Übersendung eines Geburtstagsgeschenkes aus Anlaß des 70. Geburtstages am 20. März 1898. E. Gosse[45]) berichtet darüber: "Ibsen received the felicitations of the world. It is pleasing to relate that a group of admirers in England, a group which included Mr. Asquith, Mr. J. M. Barrie, Mr. Thomas Hardy, Mr. Henry Arthur Jones, Mr. Pinero and Mr. Bernard Shaw, took part in these congratulations and sent Ibsen a handsome set of silver plate . . . ." — Zuletzt sei festgestellt, daß in Pineros Komödie "A Wife without a Smile" der Name „Ibsen" genannt wird. Nach der Aufhebung der Scheinehe, die zwischen Seymour Rippingill und Avis bestanden hat, erzählt letztere ihrer Freundin Christabel im Flüsterton: "Seymour has given my Backhair away". Als Avis ihre von Christabel stark bezweifelte Aussage bekräftigt hat, erhebt sich Webbmarsh, Christabels Gatte, und sagt: "In one of Ibsen's plays there is the sound of a pistolshot" (p. 181).

Pinero hat Ibsen in mente gehabt. Eines deutlicheren Beweises bedarf es nicht. Somit ist auch die Möglichkeit einer Beeinflussung gegeben.

Die Stücke, die Ibsensches Geistesgut enthalten, beginnen mit "Profligate". Das berechtigt uns, eine Zäsur in Pineros künstlerisches Schaffen zu legen. Ich sehe diesen Einschnitt etwa um das Jahr 1887, d. h. vor der Schaffung des "Profligate", weil Pinero mit diesem Stück die Reihe seiner realistischen Problemstücke einleitet und sich erstmalig einer neuen Dichtungsgattung, nämlich der Tragödie, zuwendet. Die Behaup-

43) Stöcker, a. a. O., p. 8.
44) Courtney, a. a. O., p. 16.
45) Gosse, Ibsen, p. 219.

tung, Pinero trete vom "Profligate" an in ein unschwer zu erkennendes Abhängigkeitsverhältnis zu Ibsen, wird gestützt durch die schon angeführte Stelle aus der Edinburgh Review [46]), ferner durch die Quarterly Review [47]), die feststellt, daß der Schluß des "Profligate" an Ibsen erinnere.

Ibsens Einfluß schwindet erst mit "Letty". Damit wäre der zweite Einschnitt gemacht. Diese Untersuchung hat sich mithin auf alle Stücke Pineros zu erstrecken, die in der Zeitspanne von 1887—1903 entstanden sind. Es hieße den Sachverhalt verkennen, wollte man die Einschnitte allzu sehr und allzu pedantisch vertiefen, wollte man sie etwa auf eine weltanschauliche Schwenkung bei Pinero zurückführen. Es braucht sich auch in keinem Fall um tiefgehende und ausgedehnte Einflüsse zu handeln: wenn Pinero nur mit einem Sektor in den von Ibsen gebildeten Mittelpunkt des Kreises reicht.

Verwunderlich wäre es in der Tat, wenn ein um die Wende des Jahrhunderts in der dramatischen Kunst Englands führender Kopf erst siebzehn Jahre nach der ersten Ibsen-Übersetzung und zehn Jahre nach der ersten Ibsen-Aufführung zum erstenmale mit seinen Ideen bekannt geworden wäre. Pinero kam von der Bühne und hat immer den Verkehr mit geistig interessierten Künstlern und Kritikern gesucht. Außerdem ist er uns als eifriger Zeitungsleser bekannt. Unter solchen Umständen hat er doch wohl kaum dem Einfluß Ibsenscher Ideen entgehen können. Freilich mag er sich dessen später nicht mehr recht entsinnen können.

Wenn schließlich noch die internationale Ausdehnung der Zeittendenzen hervorgehoben wird, denen z. T. auch hundertfach verzahnte gegenseitige Beeinflussungen zugrunde liegen, so kann im Zweifelsfalle die Parallelität zwischen Ibsen und Pinero auch hierauf zurückgeführt werden. Wir hätten dann von einer indirekten Beeinflussung zu sprechen.

Formelle Übereinstimmungen bei Ibsen und Pinero.

Ohne vorerst auf den gedanklichen Inhalt der Werke beider Dichter einzugehen, ohne die dramatische Technik Ibsens und Pineros auf Parallelen zu untersuchen, fallen verschiedene formelle Übereinstimmungen auf.

In Pineros "Ebbsmith" kann Gertrude Thorpe den Schmerz über den frühen Tod ihres Sohnes nicht überwinden. In Gesprächen mit Agnes Ebbsmith erinnert sie sich seiner immer wieder.

46) Cf. p. 16 dieser Arbeit.
47) Quarterly Review, Oct. 1906, p. 117.

Agnes: Two whole days since I've seen you.

Gertrude: They've been two of my bad days, dear.

A.: All right, now?

G.: "God's in His Heaven" this morning! When the sun's out I feel that my little boy's bed in Ketherick Cemetery is warm and cosy. p. 25.

Ähnliche Szenen finden sich in Ibsens „Brand".

Agnes: O, wie lange warst Du draußen!
Geh' nicht von mir, weich' nicht von mir!
Bin ich einsam, läßt der grausen
Nachtgespenster Reich nicht von mir!
Was sank alles auf uns nieder
Diese Tage, diese Nacht!

Brand: Kind, nun hast Du mich ja wieder.
(Zündet ein einzelnes Licht an, das einen schwachen Schimmer über die Stube wirft).
Du bist bleich.

A.: Und überwacht.
Hab' gesehnt mich all die Stunden, —
Dann ein wenig Grün gebunden, —
Wenig nur! Doch selbst gehegtes,
Noch vom Sommer her gepflegtes,
Längst zum Christbaumputz geweihtes.
Ihm bestimmt hatt' ich den Strauch;
Nun, — als Kranz bekommt er'n auch!
(Bricht in Tränen aus.)
Gott im Himmel! Und nun schneit es
Auf ihn —

B.: — auf dem Kirchhof drüben. „Brand" IV. p. 96.

— — — — — — — —

B.: Agnes!

A.: Ja, — das Kind, er fror!
Und wie wollt' es auch erwarmen
In der Bretter kalten Armen! „Brand" IV. p. 101.

Aus den Worten von Gertrud und Agnes spricht in gleicher Weise die Sorge um den verstorbenen Sohn, die Sorge, dem leblosen Körper möge im Grabe ein Unbill widerfahren – eine Anschauung, die eine recht primitive Denkungsart verrät. Zu beachten ist, daß die Stelle bei Pinero rein episodisch ist und höchstens zur Charakterisierung der Frauengestalt dient, während in dem Ibsenschen Stück der Dialog zwischen Agnes und Brand organisch zum Ganzen gehört und die Opferidee des Stückes näher präzisieren soll.

Auch in Pineros Komödie "His House in Order" (1906) [48] sind verschiedene Stellen zu finden, die in Parallele zu setzen sind mit Szenen aus Ibsens „Gespenstern" und „Stützen der Gesellschaft". In der betreffenden Szene des Pineroschen Stückes handelt es sich um die feierliche Eröffnung eines Parks zum Gedächtnis der bei einem Wagenunfall tödlich verunglückten Mrs. Jesson.

Forshaw: . . . Before we go into that, do you mind explaining to me about the park — the park that's to be opened to-morrow?

Harding: Jesson Park.

F.: In memory to his late wife, isn't it? p. 3 ff.

An anderer Stelle wird über die Vorbereitungen zu dieser Feier gesprochen:

Dilnott: I and the decoration Commitee have been hard at it since eight o'clock this morning. We are not giving you such a bad show, are we?
Sir Daniel: No, you are not.
Lady Ridgeley: Show!

— — — — — —

Lady Ridgeley: A triumphal Arch?

Pryce: A triumphal Arch. Oh, yes, extremely nice and appropriate. We required that for a dainty finishing touch.

— — — — — —

Harding: The mayor has called to talk to you upon an entirely different matter from this, Sir. (To Dilnott) Mr. Mayor . . . .
Dilnott: Quite right, quite right, Mr. Harding — the bandstand. p. 79—81.

Man vergleiche hiermit eine Szene aus dem I. Akt der „Gespenster". Nicht ein Park, sondern ein Kinderasyl soll eingeweiht werden.

Frau Alving: Die Dokumente?
Manders: . . . . Und hier ist die Bestätigung des Legats und der Stiftungsstatuten. Sehen Sie, bitte — (Liest). „Die Statuten des Kinderheims „Hauptmann-Alving-Stiftung" ". „Gespenster" I. p. 18—19.

— — — — — —

Manders: . . . Morgen ist der zehnjährige Todestag Ihres Gatten; morgen wird dem Heimgegangenen das Ehrenmal enthüllt werden; morgen werde ich zu der ganzen Schar der

48) Grundsätzlich sollte nur das Werk Pineros aus der Schaffensperiode von 1887 bis 1903 mit Ibsen in Parallele gesetzt werden. Da aber in diesem späteren Werk ziemlich augenscheinlich eine Beeinflussung durch Ibsen vorliegt, konnte es nicht übergangen werden.

Versammelten sprechen; — heute aber will ich zu Ihnen allein sprechen. „Gespenster" I. p. 31.

Die inhaltliche Übereinstimmung dieser beiden Szenen ist offensichtlich: weder die verstorbene Mrs. Jesson noch der tote Alving sind der Ehrung würdig. Aus Ninas Munde erfahren wir die Wahrheit über Mrs. Jesson:

This immaculate lady; the sainted Annabel — your stained glass window sister in law — she was nothing but Maurewarde's woman. Yes, and Derek — the boy — is his son. p. 152.

Das Gegenstück zu Mrs. Jesson stellt Hauptmann Alving dar. Das Zusammenleben mit seiner Gattin war nichts anderes als ein „überdecktes Grab".

Frau Alving: Ich erfuhr bald, was ich zu glauben hatte. Der Kammerherr setzte bei dem Mädchen seinen Willen durch — und dieses Verhältnis hatte Folgen, Herr Pastor. „Gespenster" I. p. 36.

Der Unterschied zwischen beiden Szenen ist zu suchen in dem Motiv, das den Stiftungen zugrunde gelegt wird. Frau Alving befürchtet, daß die Wahrheit doch einmal an den Tag kommen müsse. „Deshalb sollte das Asyl gewissermaßen alle Gerüchte niederschlagen und jeden Zweifel beseitigen." — In Pineros Stück steht Mrs. Jesson bei ihrem Gemahl und bei den Ridgeleys im Ansehen einer Heiligen; nur Nina und Jessons Bruder Hilary wissen um ihr Verhältnis mit Maurewarde; sie schweigen aber, bis die Einweihung des Parks stattgefunden hat. — Trotz dieses Unterschiedes darf man in dieser Szene eine Reminiszenz an Ibsen erblicken.

Ein zweites Vorbild für ebendiese Szene Pineros könnte im 4. Aufzug des Ibsenschen Stückes „Die Stützen der Gesellschaft" gesehen werden.

Bernick: Aber, Rummel, was soll das heißen?
Rummel: Es soll heißen, daß der stolzeste Augenblick Deines Lebens gekommen ist. Die Stadt bringt ihrem ersten Mann heut Abend einen Festzug!

B.: Was sagst Du?
Rummel: Einen Festzug mit Musik! Wir hätten auch gern Fackeln genommen; aber das durften wir bei diesem stürmischen Wetter nicht wagen. Na, illuminiert wird jedenfalls; und das klingt ja auch ganz gut, wenn es in den Zeitungen steht. „Stützen" IV. p. 243 ff.

— — — — —

Krap: Jetzt kommt der Zug durchs Gartenthor, Herr Konsul.
Bernick: Ja, jetzt kann er kommen!

Rummel: Der ganze Garten ist angefüllt mit Menschen.
Sandstad: Die ganze Straße ist gepfropft voll.
„Stützen" IV. p. 261.

Hier wird einem Manne eine Ehrung bereitet, der alles andere als einen Ehrenmann darstellt. Konsul Bernick ist zeitlebens auf Schleichwegen gegangen. Er lügt und muß weiterlügen, da sonst alles zusammenbrechen würde. Seine Aktionen zum Besten der Gesellschaft sind ein frecher Handstreich zu Gunsten seines eigenen Geldbeutels. Diesem „Pharisäer der Solidität und Wohlanständigkeit" wird eine öffentliche Ehrung dargebracht. Die Verhältnisse liegen also ähnlich wie in der angeführten Szene von Pineros "His House in Order". Die Vermutung, Pinero habe beide Motive von Ibsen als Vorbild verwandt, dürfte nicht abzuweisen sein.

Die gleiche Vermutung kann man hegen, wenn man die Bibelszene aus "Ebbsmith" der Szene aus „Hedda Gabler" gegenüberstellt, in der das Manuskript verbrannt wird.

In einem psychologisch unzureichend motivierten Auftritt fragt die grenzenlos enttäuschte Agnes: "And do you know what drove me so? — It was that — that!" (p. 182). Dabei schlägt sie zur Bekräftigung ihrer Antwort mit der Faust auf die Bibel, und in einem Anfall von Raserei schleudert sie diese dann ins Feuer.

Agnes: (Frantically). I'll not endure the sight of it ! (As they [Gertrude und Amos. Anm. des Verf.] reach the door, Gertrude looks back and sees Agnes hurl the book into the fire. They go out. Agnes starts to her feet and stands motionsless for a moment, her head bent, her fingers twisted in her hair. Then she raises her head; the expression of her face has changed to a look of fright and horror. Uttering a loud cry, she hastens to the stove, and, thrusting her arm into the fire, drags out the book. Gertrude and Amos re-enter quickly in alarm.)

Gertrude: Agnes —!
(They stand looking at Agnes, who is kneeling upon the ground, clutching the charred book.) p. 183 ff.

Die Bibelverbrennung überrascht den Zuschauer; denn sie ist durch nichts vorbereitet und begründet. F y f e [49]) fragt darum mit Recht: "Could the stove scene have been dragged in to make a thrilling climax? Was it suggested by the incident of the burning of Eilert Lovborg's manuscript in Hedda Gabler"?

---

49) F y f e, Sir Arthur Pinero, a. a. O., p. 165. — Es ist auch auffallend für den Engländer, daß Agnes das Buch nicht in das Kaminfeuer wirft (was doch einfacher gewesen wäre!), sondern in den Ofen. — Pinero hatte offenbar „Hedda Gabler" auf der Bühne gesehen.

Eine eindeutige Antwort wird zwar nicht erteilt. Die Frage legt aber die Möglichkeit einer Anlehnung Pineros an Ibsen nahe.

Zum Vergleich sei die Szene aus „Hedda Gabler" angeführt[50]). Hedda vernichtet das Lebenswerk eines Mannes, der ein Genie und ein Säufer zugleich ist, der sich an diesem Werk mit Hilfe einer gütigen Frau wieder emporgearbeitet hat. Hedda zerstört dieses unersetzliche Werk, weil sie jener Frau die Sorge für ihren einstigen „Kameraden" nicht gönnt.

> Lövborg: Leb' wohl, Hedda Gabler. (Er geht hinaus durchs Vorzimmer. Hedda lauscht eine Weile an der Thür. Dann geht sie an den Schreibtisch und holt das Paket mit dem Manuskript hervor, guckt ein bißchen in den Umschlag, zieht ein paar Blätter halb heraus und sieht hinein. Dann nimmt sie das Ganze, geht damit zu dem Lehnstuhl am Ofen und setzt sich. Das Paket hat sie auf dem Schoß. Bald darauf öffnet sie die Ofentür und dann auch das Paket.)
> Hedda: (Wirft eines von den Heften ins Feuer und flüstert vor sich hin:) Nun verbrenn' ich Dein Kind, Thea! — Du Krauskopf. Du! (Wirft noch ein paar Hefte in den Ofen.) Dein Kind und Ejlert Lövborgs. (Wirft den Rest hinein.) Nun verbrenne, — nun verbrenn' ich das Kind.
>
> „Hedda Gabler" III. p. 315.

Reminiszenzen an Ibsen scheinen auch vorzuliegen, wenn Wilfrid Brudenell im Gespräch mit Janet Preece in "Profligate" sagt: "You are quite yourself this morning, aren't you"? (p. 75), oder wenn die Stelle des Dialogs zwischen Fraser und Theophila in "Benefit" angeführt wird:

> Fraser: You were no more yourself last night than I was myself yesterday afternoon!
> Theophila: Who says I was not myself? It was myself, the dregs of myself, that came to the top last night! p. 244.

„Ganz er selbst sein", das ist der Kernpunkt der Ibsenschen Weltanschauung in „Peer Gynt" und „Brand". „Ganz er selbst sein", d. h. bei Ibsen seiner inneren Natur leben, frei sein von aller Tradition, — um mit Stendhal zu sprechen: Egoist sein. Es verdient festgehalten zu werden, daß die Pineroschen Personen nichts an sich haben, was sie zu Trägern des Ibsenschen kategorischen Imperativs machen könnte. Die Worte stehen völlig isoliert und zeigen keinen Zusammenhang mit Ideen, die Ibsen propagierte.

---

50) Eine weitere Szene, die Pinero Vorbild gewesen sein könnte, finden wir in Ibsens „Kronprätendenten". Auch hier geht vor unseren Augen ein wichtiges Schriftstück in Flammen auf. Der Brief enthält die einzigen Beweise für die Herkunft Skules und damit für das Königsrecht. Er wird in Skules Hand gespielt, und dieser, in der Annahme, es sei das Verzeichnis seiner Feinde, läßt ihn im Feuerbecken vor dem Bischof Nikolas auflodern. Vgl. „Kronprätendenten", III.

Wir sahen: was wörtliche Anlehnungen an Ibsen betrifft, so sind verhältnismäßig geringe Spuren in dem Werk Pineros nachzuweisen. Stärker ist Ibsens Einfluß auf Pinero im Ideellen. Hier steht Pinero durchaus auf der Linie, die ihm vorgezeichnet wurde.

Prinzipien des modernen Dramas bei Pinero und Ibsen, insbesondere das Problem- und Diskussionsstück.

Der grundlegende Wandel, den das neue englische Drama seit Ibsens Auftreten erlebte, besteht in der Substanzgebung. Von "Profligate" an nahm Pinero teil an den Auseinandersetzungen auf gesellschaftlichem und geistigem Gebiete; und wenn er nicht so gebieterisch und nicht mit dem gleichen unbeirrbar starken Willen wie Ibsen an die Lösung der drängenden Probleme heranging, so liegt das m. E. an den fehlenden Persönlichkeitswerten des Dichters. Wesentlich in der Kunst des neuen englischen Dramas ist aber, daß es in allen seinen Entwicklungsphasen die tagwichtigen Fragen des öffentlichen Lebens diskutierte und sie einer Lösung entgegenzuführen bestrebt war.

Die aus der Stunde geborene Idee wurde zur Dominante im Drama. Wir Deutschen haben für diese Gruppe von Dramen den Ausdruck „Zeittheater" geprägt; der Engländer heißt ein solches Stück "play of idea". Da die Idee leicht zu einer problematischen Idee werden kann, d. h. zu einer Idee, deren Wahrheit fraglich ist, dürften "play of idea" und "problem-play" in vielen Fällen synonyme Begriffe sein. E l l e h a u g e[51]) definiert den Begriff "problem-play" wie folgt: "By a problem-play we may then understand a play in which action, characters, and dialogue are subordinate to a study of an idea or a problem; or we might phrase it thus: a play which leaves the impression on the reader or the spectator that the problem is the most important part of it, or the part in which the author is most interested".

Das aufgeworfene Problem wird in den Dialogen von allen Seiten beleuchtet und schließlich zu einer Lösung im Sinne des Autors geführt. Je tagwichtiger und für die Öffentlichkeit bedeutsamer das behandelte Problem ist, desto stärker wird es die Gedanken des Zuschauers anregen und ihn gleichsam zum stummen Mitspieler machen. Deshalb fällt der Vorhang auch nicht mit dem letzten Akt; die auf der Bühne geführte Diskussion wird in Salons und auf Arbeitsstätten weitergeführt, bis der einzelne eine subjektiv-gültige Lösung gefunden

51) Englische Studien, Bd. 66, 1931/32, p. 373.

hat, oder das Thema ins Leere zerpflückt worden ist. Jedes Problemstück ist notwendig auch Diskussionsstück.

Die Quellen des Problem- und Diskussionsstückes müssen zurückdatiert werden auf die Mitte des 19. Jahrhunderts, als die Romantik schon im Absinken begriffen war und abgelöst wurde durch den Realismus als Reaktion. Seine Wurzeln liegen in den Werken von Strindberg, Dumas-Fils und Ibsen. Unter diesen sind es vor allem Dumas (La Dame aux Camélias 1853 — Le Demi-monde 1855) und die Gesellschaftsdramen Ibsens, die den neuen Typ des Dramas in England beeinflußt haben.

In den Dramen von Dumas hat die Vorherrschaft des Problems einen Konstruktionsfehler im Gefolge: die Idee wird dem Zuhörer erklärt durch den sogenannten "Raisonneur", der an und für sich eine überflüssige Figur ist.

Ibsens Verdienst um die Entwicklung des Dramas ist in der Verbindung von Problem und Spiel zu sehen. Die Haltung des Dichters zum Problem — es braucht nicht notwendig eine definitive Haltung zu sein — wird zuvörderst durch die Handlung und die handelnden Personen übermittelt. Immerhin wird das Problem in „Nora" noch als etwas Wesensfremdes gefühlt, und Noras Charakter leidet unter dem Gedanken, daß sie als Repräsentantin einer Idee gilt.

In den „Gespenstern" ist die Idee als dominierender Faktor anzusehen. Da aber die Verbindung zwischen Idee und den übrigen dramatischen Komponenten eine vollständige ist, kann gegen die Einheit, das dramatische Gleichgewicht, kein Vorwurf erhoben werden. Aus dem Grunde ist dieses Stück als erstes vollkommenes Problemdrama anzusehen.

Seit dem 19. Jahrhundert ist das Drama nicht mehr überzeitliche Dichtung, sondern Zeittheater, und zwar in dem Sinne, „daß es dem Tage und seinen drängenden Problemen sich verpflichtet und dabei in die Gefahr gerät, heute sensationell zu wirken und morgen veraltet zu sein" [52]).

Die Forderungen, die an das Zeittheater zu stellen sind, hat Pinero selbst in einer Tischrede anläßlich eines Festessens in der Royal Academy (1895) zum Ausdruck gebracht. Pinero kennzeichnet sein Ideal wie folgt: "Dramatic art's most substantial claim upon consideration rests in its power of legitimately interesting a great number of people" [53]). Im weiteren Verlauf seiner Rede präzisiert Pinero seine Forderung und verlangt von dem vorbildlichen Stück folgende Eigenschaften: "Moral in purpose", "closely observant in its portrayal of character", "dignified in expression, stirring in its development, yet not

52) Vom Naturalismus zur neuen Sachlichkeit, a. a. O., p. 22.
53) Englische Studien, a. a. O., p. 383.

beyond our possible experience of life"[54]). "He further indicates", schreibt Ellehauge, "that dramatic art ought to touch on social, religious, and scientific problems, but that fancy and romance have also their immortal rights in it. He recognises the laws of supply and demand as valid in the province of drama".

Pineros Kunst erstrebt also ein doppeltes Ziel: sie will durch realistische Problemstücke eine Unterhaltung bieten, die in weitestem Maße den Beifall der Öffentlichkeit findet; daneben sollen seine Stücke eine Moral lehren. Man hat sich hier gleich zu fragen: Ist bei Pinero, der, wie schon nachgewiesen wurde, an einer Unbeständigkeit des Weltbildes leidet, die didaktische Absicht nicht von vornherein erfolglos? Wer Lehren erteilen will, hat zu wissen, daß jede Inkonsequenz in der Erteilung einer Lehre von trauriger Konsequenz, wenn nicht ohne jede Konsequenz ist.

Pineros Kunst erlebt aber auch deshalb einen inneren Leerlauf, weil der künstlerische Wille weniger auf das Werk selbst als auf seine Wirkung gerichtet ist. Kunst soll immer eine ästhetische Angelegenheit und darüber hinaus eine ethische Verpflichtung sein. Da dem Werk Pineros beide Faktoren fehlen, muß ihm der Charakter einer echten Dichtung abgesprochen werden. Seine Leistung ist eben nur als Literatur zu werten, die allerdings als „zeitverhaftete Zeitaussprache" ihren historischen Wert behalten wird.

In späteren Jahren hat Pinero sich von der didaktischen Tendenz befreit. "Criticism of life and moral elevation are no longer parts of his aim"[55]). "After "The second Mrs. Tanqueray" and "The notorious Mrs. Ebbsmith" the didactic tendency grows fainter and at last disappears"[56]). In dieser Zeit entfernte sich Pinero auch mehr und mehr von der Spur Ibsens.

Gerade weil Ibsen Fragen in die Arena der Diskussion geworfen hatte, die nahezu aller Welt wichtig erscheinen mußten, gab er jedem reichen und nützlichen Stoff zum Nachdenken. Der Norweger hat als naturalistischer Dichter das dramatische Geschehen individualisiert und privatisiert. Das von ihm geschaffene analytische Drama wollte Zustände auflösen und erklären; insofern trägt seine Kunst also lehrhaften Charakter, und so darf man sagen, daß bei ihm das Theater zur Kanzel wurde.

Die neue Welt, die die Ibsensche Dichtung dem Theater eröffnete, konnte Pinero nicht verschlossen bleiben. Was die

---

54) Englische Studien, a. a. O., p. 383.
55) Ibid. p. 384.
56) Ibid. p. 387.

Problemstellung bei Pinero betrifft, so scheint mir Ibsen hier gerade des öfteren die geistige Patenschaft geboten zu haben.

Von Paul Hamelius ist nicht ganz mit Recht behauptet worden, Pineros Dramen umkreisten immer wieder den Bezirk der Liebe. „In dem ganzen Umfange des modernen Weltgetriebes", schreibt der Autor[57]), „ergründet er nur das allerdings sehr anziehende Problem des Verhältnisses der Geschlechter zueinander. Und auch hier ist ihm das von den Franzosen mit Vorliebe bebaute Feld des Ehebruches durch die englische Sitte untersagt, so daß Verlobung und Ehe das einzige Thema seiner Dichtung sind".

Diese Ansicht ist anfechtbar. In den meisten Fällen trifft das, was Hamelius sagt, zu; "Profligate", "Tanqueray", "Ebbsmith" und "Iris" aber strafen seine Behauptung Lügen[58]). Ohne Pineros Leistung überschätzen zu wollen, hat er doch durch die Behandlung des Problems der freudvoll-leidvollen Geschlechterspannung dem englischen Drama neue Bereiche erschlossen. Deshalb ist auch in manchen seiner Stücke — und es sind wohl die besten — die Hochzeit nicht Abschluß, sondern Anfang; denn erst jetzt beginnen die Schwierigkeiten und Enttäuschungen, und es ergeben sich Rätsel, „von deren Lösung das ganze Schicksal abhängt"[59]).

Freie Liebe, Mißheirat und Emanzipation der Frau tauchen als neue Probleme auf, und ihre Lösung wird fast immer in Anlehnung an Ibsen vom Standpunkt der Frau aus in Angriff genommen. So stehen bei Pinero wie bei Ibsen häufiger Frauen im Mittelpunkt der Handlung. Das ist äußerlich sichtbar gemacht durch den Titel. Aus der uns interessierenden Schaffensperiode sind dies: "Lady Bountiful", "The Amazons", "The second Mrs. Tanqueray", "The notorious Mrs. Ebbsmith", "The Princess and the Butterfly", "Trelawny of the 'Wells'", "Iris" und "Letty", mit anderen Worten: mehr als die Hälfte der in Frage kommenden Stücke[60]).

Zu dem Erlebniskreis des Verhältnisses der Geschlechter tritt als innerster Quellbereich das Problem der Vergangenheit. Dieses Problem stellt sich als eigentliche Kernfrage dar, dem sogar das Problem der Mißheirat in seiner Lösung untergeordnet wird. Die aus dem liberalistischen Geiste der Zeit erwachsene starke Betonung des Rechtes der alleinstehenden

---

57) Hamelius, a. a. O., p. 8.

58) Cf. Stöcker, a. a. O., p. 24.

59) Hamelius, a. a. O., p. 9.

60) Das Problem der Emanzipation muß im Rahmen der vorliegenden Arbeit ausfallen, weil Pinero im Gegensatz zu Ibsen sich in diesem Punkte nie zum Anwalt der Frau macht. Pinero ist nur Zuschauer in dem Kampf, den die englischen Suffragetten seiner Generation um ihre Freiheit und Unabhängigkeit führten. Pinero will von einer Gleichstellung der Geschlechter nichts wissen und hat nur witzige Anspielungen und ein breites Lächeln für ein solches Bemühen.

Persönlichkeit sah in der aus der Vergangenheit ihre Berechtigung herleitenden Autoritätsmacht der Konventionen und Gesellschaftstraditionen, in dem Druck vergangener Schuld das stärkste Hemmnis auf dem Wege zu einer vollkommenen Freiheit des Individuums. Und so muß auch die Behandlung der Vererbungsfrage, die zwar bei Pinero eine weniger bedeutsame Rolle spielt, dem Vergangenheitsproblem untergeordnet werden. Wenn Kauermann[61]) von Ibsens „Gespenstern" sagt: „Die Gespenster der Vererbung weiten sich auf zu Gespenstern der noch in uns steckenden abgestorbenen Ideen überhaupt", so kann dieser Satz sinngemäß auch auf Pineros Werk angewandt werden.

Nach einer Studie von Kurt K. T. Wais[62]) ist dem Vergangenheitsproblem in Ibsens Werk die zentrale Stellung einzuräumen. Die Linien, die von der Behandlung dieser Frage bei Ibsen zu Pinero führen, sind bislang noch nicht aufgezeichnet worden. Es findet sich lediglich ein kurzer Hinweis bei E. Morgan der m. W. als erster und einziger das Problem der Vergangenheit als tertium comparationis der Werke Pineros und Ibsens aufzeigt. Morgan[63]) schreibt: "Their influence has necessarily proved to be revolutionary. It is a revolt against the repressive conventions of the past".

Das Problem des Verhältnisses der Geschlechter.

Die freie Liebe.

Im Jahre 1895 brachte Pinero gleich zwei Stücke auf die Bühne: "Ebbsmith" und "Benefit". Beide behandeln das Problem der freien Liebe, und beidemale wird das Problem einer Lösung im Sinne der bürgerlichen Moral entgegengeführt. "In essence, "The notorious Mrs. Ebbsmith" enforces the same lesson as "The Benefit of the Doubt" — the lesson that a Platonic relation between a man and a woman is impossible for nine out of every ten women and for ninety-nine out of every hundred men" [64]).

Die für die Frauenemanzipation und gegen die Knechtschaft der Ehe eifernde Agnes Ebbsmith sucht mit dem von seiner Gattin getrennt lebenden Lucas Cleeve einen Bund zu gründen, der „frei ist von Leidenschaft" und getragen wird von gegenseitigem Vertrauen.

Agnes: . . . It is not too late for us, in our own lives, to put the highest interpretation upon that word — Love. Think

61) Kauermann, a. a. O., p. 42.
62) Kurt K. T. Wais, Ibsen und das Problem der Vergangenheit, a. a. O.
63) E. Morgan, a. a. O., p. 175.
64) Fyfe, A. W. Pinero, a. a. O., p. 175.

of the inner sustaining power it would give us! (More forcibly.) We agree to go through the world together, preaching the lessons taught us by our experiences. We cry out to all people, "Look at us! Man and woman who are in the bondage of neither law nor ritual! Linked simply by mutual trust! Man and wife, but something better than man and wife! Friends, but even something better than friends!" I say there is that which is noble, finely defiant, in the future we have mapped out for ourselves, if only — if only — — —

Lucas: Yes?

Agnes: (Turning from him). If only it could be free from passion! p. 51/52.

Nach kurzer Zeit jedoch gewinnt der Vitaltrieb bei Lucas die Oberhand. Agnes weist zwar anfänglich seine vom Geschlechtlichen her bestimmte Zuneigung als erniedrigend zurück, zweifelt aber schon bald an der Überzeugungskraft ihrer Idee und unterliegt ihrem Verlangen nach Liebe. Der Wille wird abgesetzt, und die Herrschaft des vitalen Ja tritt an seine Stelle.

Lucas: Free from the burden of that crazy plan of ours of trumpeting our relations to the world. Forgive me — "crazy" is the only word for it. Thank heaven, we've at last admitted to each other that we're ordinary man and woman! p. 127.

Das Zusammenleben in wilder Ehe kann natürlich nicht von Dauer sein. So verlangt es die Moral des guten englischen Bürgers — so will es auch Pinero, der ja stets von der Absicht, eine sittliche Lehre zu geben, getragen wird. Der Dichter zeigt in "Ebbsmith", daß eine Gemeinschaft zwischen Mann und Frau nur möglich ist in der Ehe, nicht aber auf der Basis einer platonischen, geschweige denn einer freien Liebe. Deshalb muß auch der letzte Teil der Handlung als zum Problem gehörig angesehen werden [65]).

Agnes erkennt in der Aussprache mit Cleeves rechtmäßiger Gattin, daß sie dieser ein Unrecht zugefügt hat; gleichzeitig mehrt sich auch ihre Erkenntnis von der mangelnden sittlichen Kraft, die sie Cleeve und sich beigemessen hatte. In der mit einer endgültigen Trennung von Cleeve schließenden Unterredung führt sie die Gründe für die freiwillige Aufgabe des ungesunden Verhältnisses an:

Agnes: . . . Untrue to myself, as you are untrue to yourself; false to others, as you are false to others; passionate, unstable,

65) Ich stelle mich hiermit in Gegensatz zu Ellehauge, a. a. O., der behauptet, die spätere Entwicklung der Handlung habe mit dem Problem nichts mehr zu tun.

like yourself, a coward. A coward. I — I was to lead women! I was to show them, in your company, how laws — laws made and laws that are natural — may be set aside or slighted; how men and women may live independent and noble lives without rule, or guidance, or sacrament. I was to be the example — the figure set up for others to observe and imitate. But the figure was made of wax — it fell awry at the first hot breath that touched it! You and I! What a partnership it has been! How base, and gross, and wicked, almost from the very beginning! We know each other now thoroughly — how base and wicked it would remain! No, go your way, Lucas, and let me go mine. p. 221/222.

Noch einmal wird von Pinero in "Benefit" die Wahrheit unter Beweis gestellt, "that between a man and a woman of presentable appearance and of anything like an equal age there can never exist a friendship which lacks altogether the disturbing element of the sex" [66]).

Wir werden mit zwei zerrütteten Ehen bekannt gemacht. John Allinghams Beziehungen zu Theophila Fraser treiben Olive Allinghams Eifersucht auf die Spitze. Die Klage auf Scheidung wird aus Mangel an Beweisen abgewiesen. Ob indes die Beziehungen zwischen Jack und Theophila freundschaftlich-harmlos sind, und ob die Einräumung des "Benefit of Doubt" berechtigt ist, erscheint sehr zweifelhaft. Diese Zweifel werden von den fraglichen Personen im weiteren Verlaufe des Stückes auch nicht gemindert, im Gegenteil, verstärkt.

Theophilas Gatte bezweifelt die Unschuld seiner Frau.

Fraser: Yes, before I go among people, to try to convince them, I have to try to convince myself.
Theophila: What!
F.: (Sitting) People! People! (There is silence; she slowly retreats from him).
T.: You — you think there's some — some truth in it, then? (He makes no answer). It's true, you believe?
F.: I want time — I want time — — — p. 77/78.

Da er den Glauben an sie verloren hat, sagt sie sich innerlich von ihm los und sucht erneut Jack Allingham auf, den Mann, von dem sie die Sympathie erwarten darf, die sie von Fraser vergeblich erbat. In der Unterredung Allinghams mit Theophila, die von Mrs. Allingham mit Wissen ihres Gatten belauscht wird [67]), vollzieht sie äußerlich den Bruch mit Fraser und bittet Allingham, mit ihr nach Paris zu entfliehen.

---

66) Fyfe, Sir Arthur Pinero, a. a. O., p. 186.

67) Diese Szene erinnert an Shakespeares „Hamlet", III, 1.

Theophilas Aufforderung

Take me away! Let's you and I go together — — —

p. 212.

beantwortet Allingham kühl und leidenschaftslos mit den Worten:

It's too late! too late! p. 212.

Die Lösung des Problems ist nicht recht überzeugend. John Allingham und Olive söhnen sich aus; Theophila soll nach einer Läuterung zu ihrem Gatten zurückkehren.

I suppose there is no living soul who will believe in an honest friendship between a young man and a young woman! p. 185.

Diese Meinung Pineros wird uns durch den Mund John Allinghams mitgeteilt.

Die Lösung selbst stellt, wie F y f e [68]) schreibt, ein Kompromiß dar, wie es der Engländer im praktischen Leben liebt, wie sehr auch in der Theorie "fireworks and the beating of the breast" vorgezogen werden mögen.

Man vergleiche hier die Problemstellung bei Pinero, vorzüglich in "Ebbsmith", mit Ibsens "Rosmersholm". Wie in Agnes zunächst der ethische Begriff der leidenschaftslosen, unsinnlichen Freundschaft zwischen Mann und Frau lebt, so trägt Rosmer den großen und reinen Gedanken vom Adelsmenschentum, den Glauben „an ein reines Zusammenleben von Mann und Weib" in sich. Hier wird Rosmer das Opfer der dämonischen Verführungskünste der in Rebekka verkörperten Bestie; dort spielt Lucas die Rolle des Verführers. Pinero wie Ibsen warnen vor der neuen Moral, ein „unabhängiges und edles Leben ohne Gesetz, Führung und Sakrament" zu leben, und so ist der Traum von dem auf der Grundlage des „mutigen, freigeborenen Willens" aufgebauten Verhältnis bald ausgeträumt. Agnes löst das gesetzwidrige Verhältnis, und auch Rebekka kann bei ihrer Verruchtheit nicht mit Rosmer zusammenkommen.

Wissend um die Lieblingsidee Ibsens von der Befreiung der Persönlichkeit, muß eingeräumt werden, daß in "Rosmersholm" das Motiv der freien Liebe nicht als zentrales Problem gestaltet wird. "Rosmersholm" sollte vielmehr das Evangelium vom freien Adelsmenschentum verkünden, und unter diesem Aspekt ist der Schluß des Stückes zu sehen.

Der Umgang mit Rosmer hat Rebekka entgegen ihrer eigenen Bosheit so geläutert, daß sie ein Schuldbekenntnis ablegt und zur Sühne der ihr angetragenen Ehe entsagt, ja, daß sie sogar zum Beweise ihrer Reue und der Aufrichtigkeit ihrer Läuterung bereit ist, gemeinsam mit Rosmer den Weg Beatens

68) F y f e, A. W. Pinero, a. a. O., p. 160.

zu gehen. Die Beweggründe für den Umschwung in den Anschauungen sind weniger bei Rebekka als bei Rosmer ziemlich unfaßbar, — vielleicht eben so unfaßbar wie der Ausgang in Pineros "Benefit". Trotzdem: wenn die großen Züge in der Behandlung des Problems verfolgt werden, scheint Ibsens "Rosmersholm" als Vorbild für Pinero erkennbar zu sein.

Die Mißheirat.

Die Mißheirat als neues Thema der Zeit taucht bei Pinero in "Tanqueray" auf.

Paula Tanqueray ist nicht nur in gesellschaftlicher Hinsicht ihrem Gatten unebenbürtig; sie ist auch moralisch durch ihr lasterhaft-vergnügungssüchtiges Leben nicht wenig vorbelastet. Aubreys Freunde nennen die Ehe "a horrible mésalliance", und Aubrey selbst erklärt kurz vor der Vermählung:

> . . . my marriage isn't even the conventional sort of marriage likely to satisfy society. p. 7.

Er heiratet sie aus Mitleid, nicht aus Liebe und glaubt, die ehemalige Mätresse auf eine höhere gesellschaftliche Ebene stellen zu können. Doch merkt Paula recht bald, daß ihr weder von ihrer Stieftochter noch von den alten Freunden ihres Gatten Vertrauen oder Liebe, ja, nicht einmal Achtung entgegengebracht wird.

> Do you believe these people will e v e r come round us? . . . I know better! p. 62.

Dieses Bewußtsein erzeugt eine Seelenstimmung mit dem unvermeidlichen Hintergrund eines Minderwertigkeitskomplexes, und schließlich macht die Unglückliche ihrem traurigen Dasein durch den Giftbecher ein Ende. Die Flucht aus der Ehe — und das muß klar ausgesprochen werden — stellt nicht die Folge der Mißheirat an sich dar; der dramatische Schluß ist vielmehr die letzte Konsequenz einer schuldigen, unüberwindbaren Vergangenheit, durch die Paula innerlich unfrei wird. In den alten Sünden hat man die tragische Schuld Paulas zu sehen, und nur so ist der Ausgang des Stückes logisch und lebenswahr.

Auch hier laufen mancherlei Fäden von Pinero zu Ibsen. Die Stücke Ibsens, die Pineros Abhängigkeit in der Behandlung des Problems als wahrscheinlich ansehen lassen, sind „Nora", „Gespenster" und „Die Frau vom Meere". Den in diesen Stücken dargestellten Ehen zwischen Nora und Helmer, Helene und dem Kammerherrn Alving, Ellida und Wangel fehlt das Band der Liebe. Alle diese Paare haben eine Konvenienzehe geschlossen, die einen zeitweiligen oder dauernden Bruch erleidet, weil nicht die äußere gesetzliche Sanktionierung dem Lebensbund zweier

Menschen die Gewähr der Dauer und was mehr ist, eine sittliche Grundlage gibt, sondern allein die Gesinnung und die innere Freiheit, aus der heraus dieser Bund zu einer dauernden Lebensgemeinschaft wird, die Gewähr bietet für die rechte Ehe" [69]). So hört man hinter Nora die Tür dröhnend ins Schloß fallen, so entflieht Frau Alving nach kaum einjähriger Ehe ihrem Gatten, kehrt auf Drängen Pastor Manders zurück, um in der Folgezeit ein Eheleben zu führen, das krank ist bis in die Wurzel, so ignoriert Ellida ihre Ehe mit Wangel und folgt dem fremden Seemann, bis sie „in Freiheit — freiwillig — und unter eigener Verantwortung" zu ihrem Gatten zurückfindet, so zerbricht auch die Ehe zwischen Aubrey Tanqueray und Paula, weil die Folgen der vergangenen Sünden unfrei machen. Pinero zeigt, daß der Mensch die Gesetze der Konvention und Tradition nicht straflos mißachten darf, stellt also die Lösung des Problems — genau wie Ibsen — schon unter das Problem der Vergangenheit.

Das Problem der Vergangenheit.

Das Problem der Tradition.

Gegen den in dem starren Festhalten an Konventionen und Tradition sich äußernden Vergangenheitskult des Engländers legt Pinero Protest ein in seiner Farce "The Cabinet Minister".

Valentine White flieht die Gesellschaft, weil er sich nicht wohl fühlt in der Zwangsjacke der Vorschriften und Regeln der Konventionen. Was Rousseau mit seinem „Zurück zur Natur!" einem überzivilisierten Zeitalter dozierte, das lebt und leibt in Valentine.

> He has turned against civilisation, you know, and has become a sort of a pleasant cannibal. p. 9.

In Auftreten und Gebaren alle Etikette verachtend, erscheint er zu kurzem Besuch in der prunkvollen, im Geschmack der Londoner Westend-Kultur ausgestatteten Villa seines Onkels in Chesterfield Gardens. Die Gründe seiner Weltflucht erfahren wir aus seinen Gesprächen mit Imogen und Brooke.

> You know my craze. Everything in this country is so stuck-up. p. 52.

> Now, Brooke, you know I cut away from England years ago because I couldn't endure ceremony of any kind. p. 6.

Nur eines ist zu beachten: Valentine, der geschworene Feind jeglicher Konvention, macht zum Schluß des Stückes

69) Litzmann, Ibsens Dramen, a. a. O., p. 117.

eine Wandlung durch. Er hört von Imogens Vermählung mit Collin und erfährt aus ihrem Munde, daß sie ihn (Valentine) liebt, und daß einer Verbindung mit ihr auch von Seiten der Mutter nichts im Wege gestanden hätte, wenn er "uncomfortable clothes like other gentlemen, and a very high collar, and varnished boots, like other gentlemen" getragen hätte. So sehen wir Valentine und Imogen im letzten Akt Arm in Arm vor die Gesellschaft treten. "Val enters, trimmed, shaven, and in an immaculate evening dress". — Dieser plötzliche Umschwung ist — wie Stöcker schon festgestellt hat[70]) — nicht hinreichend motiviert.

Konsequenter als in "Minister" wird der Kampf gegen die vergangenheitshaltigen Konventionen durchgeführt in "Trelawny". Rose Trelawny, die Heldin des von Pinero mit "Comedietta" bezeichneten Stückes, ist eine beliebte Schauspielerin. Sie hat einen reichen, jungen Mann, Arthur Gower, so durch ihre Reize bezaubert, daß er beschließt, sie trotz des Widerspruches seiner Familie zur Frau zu nehmen. Arthurs Großvater, der Vizekanzler Sir William Gower, nimmt Rose in sein Haus auf, damit sie sich ihre Theatermanieren abgewöhnen und in ihre neue Umgebung einleben kann. Durch den Konventionskodex wird nun dem ehrbaren, temperamentvollen Mädchen, das bisher in der freien Welt des Theaters lebte, das Leben zur Hölle gemacht. Sir William und dessen Schwester Trafalgar schulmeistern es in allem, was es tut und läßt; und unzählige Male am Tage muß Rose die stehende Redensart "singularly out of place" über sich ergehen lassen.

> Rose: Would you believe it? 'Vonia — boys — you'll never believe it! I mayn't walk out with Arthur alone, nor see him here alone. I mayn't sing; no, nor sneeze even — — — —
> Avonia: Not sing or sneeze!
> Colpoys: Not sneeze.
> Rose: No, nor sit on the floor — the floor! p. 100.

Schließlich fühlt sich Rose von diesen Zurechtweisungen derart angewidert, daß sie die Verlobung löst und zu ihren Kollegen zurückkehrt.

> Rose: Indeed, I am very sorry, Sir William. But you are right, — gipsies — gipsies! (To Arthur) Yes, Arthur, if you were a gipsy, as I am, as these friends o'mine are, we might be happy together. But I've seen enough of your life, my dear boy, to know that I'm no wife for you. I should only be wretched, and would make you wretched; and the end, when it arrived, as it very soon would, would be much as it is to-night. p. 107.

---

70) Stöcker, a. a. O., p. 26.

Nicht ganz so eindringlich wird der Kampf gegen die Konventionen einer heuchlerischen Vergangenheit in „Quex" dargestellt. Es handelt sich hier um den guten Ruf, die äußere Ehre, den „Druck dieser ganzen mörderischen Ehrbarkeit", nicht um die veralteten Gesellschaftstraditionen im allgemeinen wie in "Minister" und "Trelawny".

Der Marquess of Quex, früher der lasterhafteste Mann Londons, hat nach der Verlobung mit Miss Muriel Eden ein neues Leben begonnen.

> . . . with aunt Julia's aid I showed 'em all that it was a genuine case of done with the old life — a real, genuine instance. p. 31.

Dieser Marquess setzt ohne nennenswerte Widerstände seine Ehre und seinen kaum wiedererlangten guten Ruf aufs Spiel, als seine frühere Geliebte, die Duchess of Strood, die im Sexus den wahren élan vital verehrt, ihn zu sich einlädt.

> Duchess: For a week, only the merest commonplaces have passed between us. I must relieve my heart; it is bursting.
> Quex: I entreat you to consider my position.
> Duchess: Yours! Have I no reputation to endanger? p. 71.

Quex' Wille unterliegt seinen Trieben. Er trifft die Duchess draußen im Garten und ein zweites Mal hinter verschlossenen Türen in ihrem Boudoir. Diese Szene wird von Sophie Fullgarney belauscht — eine Szene, die zu den besten und eindringlichsten gehört, die Pinero überhaupt geschaffen hat.

> Quex: (Quietly) Well — I'm done.
> Duchess: Oh, my reputation!
> Quex: I'm done.
> Duchess: My reputation! I have never ceased to guard that as you know.
> Quex: I've lost her. p. 140.

Beide haben gegen den Moralkodex des Bürgertums verstoßen und die Ehrbarkeit mit Füßen getreten. Die als abstoßender Charakter gezeichnete Duchess ist bei der überraschenden Entdeckung zu allererst auf ihren guten Ruf bedacht; Quex beklagt den Verlust seiner Geliebten. Pinero führt die Verächter der herrschenden Sitte zum Siege; denn Quex behandelt in einer Unterredung mit Sophie diesen delikaten Fall so diplomatisch, daß Sophie schweigen muß, wenn sie nicht selbst Gefahr laufen will, ihren Verlobten zu verlieren.

Wir sehen: Pineros Figuren Valentine, Rose Trelawny und Quex machen Front gegen den bestehenden Zwang der Gesellschaftsordnung. Daß sie den Kampf erfolgreich durch-

führen, läßt vermuten, daß der Dichter mit seiner Sympathie auf ihrer Seite steht.

Dieselbe Ideenrichtung ist bereits bei Ibsen feststellbar. Die dichterische Traditionsauffassung Ibsens scheint mir Vorbild für Pinero gewesen zu sein. Die Reaktion auf die zum Mittelalter zurückkehrende Romantik ist eben das gemeinsame Programm dieser Zeit; es brachte diese Probleme mit sich.

Bei Ibsen spielt der Kampf gegen die Vergangenheit als Macht der toten Konventionen eine sehr erhebliche Rolle. Die Tendenz in „Stützen der Gesellschaft" richtet sich ausschließlich gegen den „Rattenkönig zählebiger Konventionen". Da ist Konsul Bernick, der sich selbst die Maske abreißt und durch eine feierliche Erklärung den Schlußpunkt hinter seine bisherigen Anschauungen setzt.

> Halten wir fest daran, daß wir mit dem heutigen Abend eine neue Zeit beginnen. „Stützen" IV, p. 267.

Derselbe antihistorische Geist beherrscht Ibsen, wenn er Martha Bernick im Gespräch mit Dina die Worte in den Mund legt:

> Ach, wie leiden wir hier unter dem Fluch des Herkommens und der Gewohnheiten! Mach' Front dagegen, Dina! Werde sein Weib! Schaff' ein Ereignis, das all diesem Schick und Brauch ins Gesicht schlägt! „Stützen" IV, p. 249.

Dina verläßt an dem gleichen Tage, da ihre Verlobung bekanntgegeben werden soll, den ihr zum Gatten bestimmten Mann, um mit Johann, dem Mann ihrer Wahl, nach Amerika zu reisen.

> Wie mir graut vor dieser ganzen Sittsamkeit!
> „Stützen" IV, p. 249.

Die gleiche Ideologie wie in dem genannten Stück findet sich auch in „Nora". Es ist wieder der ethische Kampf gegen die Gesellschaftslüge. In Noras Augen hat der moralische Bankrotteur Helmer sich feig, brutal und als Sklave des Scheins gezeigt.

> Das natürliche Gefühl auf der einen und Autoritätsglaube auf der anderen Seite bringen sie ganz in Verwirrung.
> Nachgelassene Schriften, Band III, p. 77.

So ist der Ausgang ähnlich wie in „Stützen der Gesellschaft". Die Hemmungen der überlieferten Autoritätsdogmen werden überwunden; die Mächte der Vergangenheitskonventionen niedergerungen. Und das Ende: Sie sagt sich los von ihrem Gatten, von ihren Kindern und von allem, was ihr Haus umfaßt.

Dem in zwei Ibsenschen Stücken nachgewiesenen Kampf gegen die Konventionen könnte mit Erfolg noch in anderen Dramen nachgespürt werden. Die in „Rosmersholm" vor-

kommenden weißen Rosse wie auch die „Gespenster" sind eben nur zu deuten als Symbole für tote Konventionen und altes Glaubensgut. „Im Grunde", so resümiert Kurt K. T. Wais[71]), „könnte man ja von fast allen Ibsenschen Gestalten aus jener Zeit das sagen, was Henrik Jaeger von den Hauptpersonen in „Hedda Gabler" andeutete, — — ihre Tragik sei, daß sie als Übergangsmenschen ihrer alten Natur, ihren vererbten und anerzogenen Vergangenheitsanschauungen auf halbem Wege zur Freiheit unterliegen"[72]).

Das Problem des Gewesenen.

Ringen gegen vergangene Schuld.

Das Problem der vergangenen Schuld wird bei Pinero bewußt gestaltet in den drei bekanntesten Stücken: "Profligate", "Tanqueray" und "Quex". Alle Protagonisten der genannten Stücke führen den Kampf "against the elucidations of the past"[73]). Fyfe[74]) schreibt: "Two of them [Profligate und Tanqueray. — Anm. des Verf.] showed how impossible it is for a man or a woman to get rid of the burden of an evil past". Dunstan Renshaw und Paula Tanqueray unterliegen der rächenden Vergangenheit und geben sich selbst den Tod. Wenn Captain Ardale in "Tanqueray" und "the gay Lord Quex" in dem gleichnamigen Stück, in dem doch dieselben Verhältnisse vorliegen wie bei Dunstan Renshaw und Paula, durch einen Gnadenakt des Dichters einen guten Ausgang nehmen, so ist diese Inkonsequenz schon in einem anderen Kapitel besprochen worden.

Das Hauptproblem in "Profligate", die Auseinandersetzung mit dem schuldigen Vorleben, wird durch die letzten Zeilen des Mottos:

"And having tasted stolen honey, —
You can't buy innocence for money,"

angedeutet.

---

71) Wais, a. a. O., p. 209.

72) Die antihistorische Haltung Pineros äußert sich nicht allein in dem Kampf gegen die vergangenheitshaltigen Konventionen, sondern auch in der Stellung zu den Trägern dieser Konventionen, den alten Geschlechtern. In der Farce "The Cabinet Minister" wird die Familien- und Geschlechtstradition, der schrullige Vergangenheitskult ewig-gestriger Adeliger mit spitzspöttischen Worten lächerlich gemacht. Es wäre indes verfehlt, Collin, den letzten Sproß des alten Clans der Macphails, neben Pastor Rosmer auf eine Ebene zu stellen, um so Pinero in Abhängigkeit von Ibsen zu bringen. Ibsen ist durch seinen Kampf gegen die Geschichte gekennzeichnet; Pinero gießt die Schale seines Spottes über Collin aus, weil er in ihm den Schotten sieht. In den Augen des Engländers aber besitzt der keltische Schotte nichts als seine Tradition. Pineros Spott auf das Keltentum ist der gleiche, den wir schon bei Shakespeare finden. — Das Thema dieser Arbeit wird davon nicht berührt.

73) Fortnightly Review, Jahrg. 1906, p. 107.

74) Fyfe, A. W. Pinero, a. a. O., p. 184.

Dunstan Renshaw, ein erotischer Raubritter, ein "coarse gross-natured profligate", hat Leslie Brudenell, ein unerfahrenes junges Mädchen, geheiratet. Die Vermutungen, die Hugh Murray über Renshaws Vergangenheit hegt, werden am Hochzeitstage in einem Gespräch mit Janet Preece bestärkt. Die unglückliche Janet ist von Renshaw verführt worden. Er hat sich von ihr abgewandt, und sie ist auf der Suche nach ihm.

> His face must be familiar to hundreds of men and women in London. . . . he is only a betrayer of women. p. 32 ff.

Renshaw ist Leslie in inniger Liebe zugetan; diese Liebe gibt nicht zu den geringsten unvorteilhaften Auslegungen Anlaß. Renshaw sucht Vergessen von seinem früheren Leben durch mannigfache Wohltaten.

> I married her, as it were, in darkness; she seemed to take me by the hand and to lead me out into the light. Murray, the companionship of this pure woman is a revelation of life to me! I tell you there are times when she stands before me that I am like a man dazzled and can scarcely look at her without shading my eyes. But y o u know — because you read my future — y o u know what my existence has become! The Past has overtaken me! I am in deadly fear! I dread the visit of a stranger, or the sight of strange handwriting, and in my sleep I dream that I am muttering into her ear the truth against myself! And, oh, Murray, there is one thing more that is a rack to me and yet a delight, a paradise and yet a torment, a curse and yet a blessing, my wife — God help me! — my wife thinks me — Good!
>
> p. 67 ff.

Das Vorleben wird ihm zum Verhängnis. Der Zufall, dem bei Pinero Tür und Tor geöffnet sind, bringt Renshaws Opfer Janet mit Leslie zusammen. Janet erkennt in Renshaw sofort den Verführer. Das Damoklesschwert, von dem Renshaw gesprochen hat, fällt nieder. Die Auseinandersetzung zwischen Renshaw und Leslie leitet die Katastrophe ein; Leslie erkennt, welch einen Wüstling sie geheiratet hat.

> Dunstan Renshaw: I — I — Ah, God! I'm guilty! I'm guilty! I'm guilty! Don't ask me to tell you the story of my life — I can't — I can't. It's one of sin — all sin. Till I met you — till I met you. Can you hear me? p. 103.
>
> — — — — — —
>
> Leslie: (As if in a dream) Deny it!
> D. R.: I'm guilty — you know it! Have mercy! Give me a faint hope! A year hence you'll pardon me? Two years — ten? A little hope — only a little hope!
> L.: Deny it!
> D. R.: I can't deny it!
> L.: Go! p. 104.

Renshaw wird das Opfer seiner eigenen Schuld. Sein Versuch, sich reuevoll mit Leslie auszusöhnen, schlägt fehl. Er greift zum Giftbecher und sühnt so die Schuld der Vergangenheit. Die versöhnenden Worte Leslies:

We are one and we will make atonement for the past together. I will be your wife, not your judge . . . p. 123

treffen das taube Ohr eines Toten. Ein Mann kann nicht vor der Vergangenheit fliehen.

"Tanqueray", ein Stück, das infolge der Verkörperung der Heldin durch Eleonora Duse auf der Bühne der Welt Pinero die hervorragende Stellung unter den englischen Dramatikern des ausgehenden 19. Jahrhunderts verschaffte, betont die gleiche Wahrheit, nur daß hier das umgekehrte Verhältnis geschildert wird. "Profligate" wie "Tanqueray" sind auf einer Schuld aufgebaut, die — man kann sagen – längst verjährt ist. Pinero zeigt auch in "Tanqueray", daß ein in der Vergangenheit getaner Fehltritt nicht totzuschweigen ist; wie Renshaw bleibt Paula nur der eine Weg, die Stimme der Vergangenheit durch den Tod zum Schweigen zu bringen.

Aubrey Tanqueray führt seine ehemalige Mätresse als Gattin heim.

I have a temperate honourable affection for Mrs. Jarman. She has never met a man who has treated her well — I intend to treat her well. That's all. And in a few years, Cayley, if you've not quite forsaken me, I'll prove to you that it's possible to rear a life of happiness, of good repute, on a miserable foundation. p. 38.

Am Vorabend des Hochzeitstages überreicht Paula ihrem Bräutigam einen Brief, der ihn über ihr Vorleben restlos aufklären soll.

Paula: I've given you an account of myself, furnished you with a list of my adventures since I — you know . . . . . Most of it you are acquainted with . . . What I haven't told you I daresay you've heard from others. But in case they've omitted anything — the dears — it's all here. p. 47.

Aubrey will Paulas Beichte nicht hören.

I can't bear to hear you always talking about – what's done with I tell you I'll never remember it; Paula, can't you dismiss it? Try. Darling, if we promise each other to forget, to forget, we're bound to be happy. p. 48 ff.

Er verbrennt den Brief ungelesen. Die Vergangenheit ist damit aber nicht ausgelöscht. Ellean, Aubreys Tochter aus erster Ehe, hat sich in Paris in einen jungen tapferen Offizier namens Ardale verliebt. Sie kehrt unerwartet nach England zurück, und jetzt stellt sich heraus, daß Paula früher die Mätresse Captain Ardales gewesen ist. Eine Verbindung zwischen Ardale und Ellean ist somit unmöglich.

In der Unterredung Elleans mit ihrem Vater durchschaut diese die Zusammenhänge; der sich anschließende Dialog zwischen Ellean und ihrer Stiefmutter bringt eine scharfe Auseinandersetzung:

Paula: You shall tell me what you mean!
Ellean: Ah! (Suddenly looking fixedly in Paula's face.) You know what I mean.
P.: You accuse me!
E.: It's in your face!
P.: (Hoarsely) You — you think I'm — that sort of creature, do you?
E.: Let me go!
P.: Answer me! You've always hated me! (Shaking her.) Out with it!
E.: You hurt me!
P.: You've always hated me! You shall answer me!
E.: Well, then, I have always — always — — —
P.: What?
E.: I have always known what you were!
P.: Ah! Who — who told you?
E.: Nobody but yourself. From the first moment I saw you I knew you were altogether unlike the good women I'd left; directly I saw you I knew what my father had done . . . .
p. 181 ff.

Die Vergangenheit hält Paula in ihren Bann; die tragische Schuld der Heldin beruht auf dem früheren ausschweifenden Leben. "The past hangs its loathsome weight about her memory" [75]), und eben deshalb glaubt sie nicht wie Aubrey an die Möglichkeit, ein neues Leben beginnen zu können.

I believe the future is only the past again, entered through another gate. p. 188.

Gleich Dunstan Renshaw wählt auch Paula den Freitod.

Der fatalistische Charakter der beiden Pinero-Dramen "Profligate" und "Tanqueray" ist offensichtlich. Und doch wird in "Tanqueray" die einheitliche Linie in der Haltung des Dichters dem Vergangenen gegenüber vermißt. Das fatalistische Unterliegen Paulas im Ringen um die vergangene Schuld gibt dem Stück trotz gegenteiliger Ansichten einiger Kritiker [76]) den einzig möglichen Ausgang. Wie aber steht es mit Captain Ardale? Der fatalistischen Grundstimmung des Stückes nach hätte auch Ardale, dessen Vorleben ebenso belastet ist wie das Paulas, die Strafe der rächenden Nemesis erleiden müssen. Indessen spricht der Dichter über ihn das Absolvo te.

---

75) Fyfe, A. W. Pinero, p. 142.
76) Edinburgh Review, July 1902, Nr. 401, p. 206, E. E. Hale, a. a. O., p. 94.

He has only led "a man's life" — just as I, how many of us, have done. p. 192 ff.

So sagt Aubrey Tanqueray. Ardale begibt sich nach einer ergebnislosen Aussprache nach Paris. In einem Brief an Mrs. Tanqueray bittet er sie, alles für ihn zu tun, um die geliebte Ellean nicht zu verlieren. "Silence will answer that!" Das ist seine Strafe.

Wir sehen: die Schuld der Vergangenheit wird in dem einen Falle durch den Tod gesühnt, im anderen Falle endet die gleiche Anklage mit Freispruch. Hier Freispruch — dort Todesurteil! Pineros Haltung ist — wie so häufig — auch in diesem Stück schwankend. Der fatalistischen Vergangenheitsauffassung steht die optimistisch-antihistorische gegenüber. Auch Stöcker[77]) weist in diesem Zusammenhang auf eine doppelte Moral in "Tanqueray" hin; seiner Ansicht, die unterschiedliche Auffassung sei historisch begründet, kann man sich nur anschließen.

Wie Captain Ardale, so triumphiert auch Quex in der Komödie "The Gay Lord Quex" über die alte Schuld aus der Vergangenheit. In seinen Taten gleicht Lord Quex dem unglücklichen Dunstan Renshaw aufs Haar. "He has "reformed", it is true, but so had Dunstan Renshaw. He is genuinely in love, but Renshaw's passion was no less genuine. All the force that there was in Mr. Pinero's handling of The Profligate theme seemed to be dissipated by the manner in which he treated the same subject in The Gay Lord Quex"[78]). So wird der gleiche Stoff einmal als Tragödie, einmal als Komödie behandelt.

Quex ist der Prototyp des Lebemannes. Sein Leben läßt sich nicht mit strengen Tugendmaßstäben messen.

There is no doubt, you know, that his past h a s been exceptionally naughty. p. 62.

Er selbst befürchtet, daß sein wüstes Treiben von ehedem die gewünschte Verlobung mit Miss Muriel Eden unmöglich machen könnte.

Quex: When I proposed to Miss Eden I was certain even while I was stammering it out — I was certain that my infernal evil character — — — —
Frayne: Ah yes — — —
Quex: And I was right. Her first words were, "Think of your life; how can you ask this of me?" — her first words and her last, that evening — — — p. 30.

Wir wissen, daß Quex seit der Verlobung mit Muriel ein einwandfreies Leben geführt hat. Aber, fragt man sich mit

77) Stöcker, a. a. O., p. 41.
78) Fyfe, Sir Arthur Pinero, a. a. O., p. 204.

Recht, hat nicht auch Dunstan Renshaw, seit er Leslie gesehen, sein sündhaftes Treiben aufgegeben? Ist Murrays Frage an Renshaw:

> Do you imagine there is no Autumn in the life of a Profligate? p. 38

nicht mit der gleichen Berechtigung auch an Quex zu richten? Beide Fragen verdienen ein volles Ja. Und trotzdem findet in "Quex" das Problem des Ringens mit vergangener Schuld, genau wie bei Captain Ardale, eine aus der optimistisch-antihistorischen Vergangenheitsauffassung heraus geborene Lösung. Der Dichter läßt Quex nicht an seiner Vergangenheit schuldig werden wie Renshaw und Paula; Quex hat zwar bis zu dem happy ending der Vermählung kleine Schwierigkeiten zu überwinden, aber — er ist doch Sieger.

Das Problem der vergangenen Schuld steht schon in Ibsens Werken ständig zur Debatte. Auch bei dem Norweger finden wir eine zweifache Behandlung, begründet durch die von Kurt K. T. Wais auf das Jahr 1880 datierte Ablösung der optimistisch-antihistorischen durch die fatalistisch-pessimistische Haltung[79]). „Catilina" und „Peer Gynt" enden mit einem künstlerisch ungenügend motivierten Freispruch — die Schulddramen der zweiten Periode führen zum Untergang. Gerade in der Kongruenz der Beispiele ist eine Beeinflussung Pineros durch Ibsen nicht unwahrscheinlich.

In Ibsens Frühwerk „Catilina" (1848—49) und in „Peer Gynt" (1867) führt der Dichter seine Helden zu einem Triumph über die sie verfolgende Schuld aus der Vergangenheit. Der Rebell Catilina, dessen von antihistorischer Hybris vorwärtsgetriebener Geist sich zutraut, Rom und die Welt mit seiner Weisheit zu beglücken, und den Plan ausheckt, die Staatsgewalt zu stürzen, der Held, der sich mehrerer Ehebrüche schuldig macht, der sein rechtmäßiges Weib ersticht und Furias Schwester in den Tod treibt, spricht zu seinen Freunden:

> Was hinter uns liegt, wollen wir vergessen;
> Denn eine bessere Zukunft tut sich auf.
>
> „Catilina" II., p. 520.

79) Arturo Farinelli (La tragedia di Ibsen. Bologna 1923. Übersetzt von G. V. Amoretti in "Orplid", III, 5. Aug. 1926, p. 13 ff.) hat im Gesamtwerk Ibsens ausschließlich die deterministisch-fatalistische Vergangenheitsauffassung berücksichtigt. „Alle Dramen von Ibsen", schreibt Farinelli, „schreien nach Rache oder Sühne für die Schuld aus einer Vergangenheit, die nicht vergeht, und die sich immer wirksam in die Gegenwart hineindrängt. . . . Wenn man kaum angefangen hat, einen neuen Grund zu legen für den neuen Tag, der heraufsteigt, zu bauen, da versagen die Kräfte, und ein Zuspät entschlüpft dem Herzen". — Ohne die große Bedeutung zu verkennen, die dem Bann vergangener Schuld auf die Menschen im Werke Ibsens zukommt, kann dieser Auffassung Farinellis nicht bedingungslos zugestimmt werden. Sie hat nur Gültigkeit für Ibsens zweite Periode, also für die Dramen, die nach 1880 erschienen sind. — Cf. Kurt K. T. Wais, a. a. O., p. 237.

Catilina entgeht der Rache der Vergangenheit. Sein Sieg wird dadurch angedeutet, daß er nicht hinübergeht in den Tartarus, sondern, von der gemordeten Gattin gerufen, in das Reich des ewigen Lichtes.

Das gleiche Problem und der gleiche Ausgang treten uns wieder entgegen in „Peer Gynt". Der Ausgang ist durchaus nicht fatalistisch. Der Weg zu der geliebten Solveig ist dem Helden anfangs durch die „Personifikation vergangener Schuld" [80]) versperrt, denn nach den Ergebnissen der gesamten Ibsenforschung ist die „Grüngekleidete" nicht als Einzelfall, als Einzelschicksal eines Menschen aufzufassen, sondern als Vertreterin eines größeren Begriffs, nämlich der Vergangenheit überhaupt. Die grønklaedte-Handlung wird von Wais [81]) angesehen „als phantastische Paraphrase der Ingridhandlung, wie sie sich im Gehirn des eine Nacht bewußtlos liegenden Peer grotesk von den tatsächlichen Vorgängen aus weiterspinnt und von Ibsen mit virtuoser Psychologie des Alptraums dramatisch dargestellt wurde." Die Traumhandlung symbolisiert nichts anderes als das Nachwirken von Peer Gynts vergangener Schuld Ingrid gegenüber. Deshalb fassen wir, gestützt auf die von Wais angestellten Untersuchungen, den Handlungskomplex „Ingrid und die Grüngekleidete" als eine eng zusammengehörige Einheit auf.

Im II. Akt des Dramas fordert Peer Ingrid auf, ihn zu verlassen.

Peer Gynt: Statt zu schmähen,
Wandre Deines Wegs wie ich!
Ingrid: Unsre Schuld muß uns vereinen!
Peer Gynt: Daß die Pest auf all das falle!
Hol' die Pest Euch Weiber alle — —
Außer einer —! „Peer Gynt" II., p. 239.

Diese eine ist nur Solveig, die Peer erst nach weiten Umwegen, nach Flucht und reuevoller Abbüßung der alten Schuld erringt.

Peer Gynt: Hin und zurück, 's ist der gleiche Weg;
Hinaus und hinein, 's ist der gleiche Steg.
Wilde, wilde, unendliche Klage;
So heimzukehren am End' seiner Tage!
Drum herum, sprach der Krumme! Nein, dieses Mal, Peer,
Mittendurch, — ob auch der Weg noch so schwer!
— — — — —
Schrei aus mein Verbrechen!
Solveig: Durch Dich ward mein Leben ein selig Lied.
Gesegnet seist Du! Du hieltst Dein Versprechen!
Gesegnet der Pfingstmorgen, der Dich hier sieht!

80) Kurt K. T. Wais, a. a. O., p. 132.
81) Ibid., p. 143.

P. G.: Verloren!
S.: Laß Ihn nur raten und thaten! — — — — —
P. G.: So sag, was Du weißt!
Wo war ich, in der Brust den göttlichen Geist,
Auf der Stirn den Namenszug, den Er geschrieben?
S.: In meinem Glauben, in meinem Hoffen und in meinem Lieben.
P. G.: Was sagst Du —! Schweig! Mach 's Herz mir nicht schwer!
Eine Mutter hat in ihr Kind sich verliebt!
S.: Eine Mutter; — doch wer ist sein Vater, Er,
Der ihm um der Mutter willen vergiebt.
P. G.: (ein Lichtstrahl überfliegt ihn, er ruft:)
Mutter, Weib; Magd ohne Schuld und Fehle! —
Birg' mich denn in Deiner Seele!
(Er klammert sich an ihr fest und verbirgt das Angesicht in ihrem Schoß. Langes Schweigen. Die Sonne geht auf.)

„Peer Gynt" V., p. 390 ff.

Peer gelangt also doch zu der einzigen und wahrhaft Geliebten, zu Solveig. Die „unabschüttelbare" Vergangenheit ist durch Reue überwunden.

In den Mittelpunkt gerückt wurde das Problem in „Rosmersholm" und variiert in Ibsens letzten vier Dramen. Die Gestaltung des Problems ist eine ganz andere, denn alle die Stücke entstanden nach 1880, als eine pessimistisch-fatalistische Seelenhaltung bei Ibsen Platz griff.

Rebekka West in „Rosmersholm" hat Beate, die Gattin Pastor Rosmers, zum Freitod getrieben, um mit ihm selbst leben zu können. Die Schuld an dem Tode der Frau mißt sich Rosmer zu; seine weiche und vornehme Seele, sein gar nicht robustes Gewissen nimmt diese Schuld so schwer, daß er nicht mehr leben zu können glaubt. Rebekka, unter dem Einfluß Rosmers zum „Adelsmenschen" geworden, muß nach Ibsenscher Anschauung einmal die volle Wahrheit sagen. Und jetzt hören wir, wie zentnerschwer das Schuldgefühl auf Rebekka lastet: nicht allein Mörderin seiner Gattin ist sie, auch ihr sündiges Tun in der Zeit, bevor sie nach Rosmersholm kam, wird aufgehellt. Die schuldige Vergangenheit läßt sie das mit der Strategie des Willens erstrebte Ziel, die Gattin Rosmers zu werden, aufgeben. Zwei Werbungen schlägt sie aus.

Ach, mein Freund, — komm nie wieder darauf zurück! Es ist ein Ding der Unmöglichkeit —! Denn Du mußt wissen, Rosmer, ich habe eine Vergangenheit.

„Rosmersholm" IV., p. 97.

Rebekka will sühnen, was sie verbrochen, und Rosmer, der den Geist ihrer Lebensanschauungen in sich aufgenommen

hat, folgt ihr. Gemeinsam stürzen sie sich in denselben Mühlteich, in dem Beate den Tod gefunden hat.

> Rosmer: Glück, — liebe Rebekka, — Glück ist zuerst und vor allen Dingen das stille, frohe, sichere Gefühl der Schuldlosigkeit. „Rosmersholm" III., p. 71.

Der Bann der vergangenen Schuld aber läßt sie in alle Ewigkeit nicht glücklich werden.

Dieselbe abgrundtiefe Problematik, die den Menschen erbarmungslos den Untergand finden läßt, zeigt sich wieder in den letzten vier Stücken Ibsens: „Solness", „Klein Eyolf", „John Gabriel Borkman" und „Wenn wir Toten erwachen". Wie „Rosmersholm" sind auch diese ganz die Dramen „verjährter und plötzlich mahnend heraufsteigender Schuld". (Nachgelassene Schriften, IV., p. 348.)

Unter Berücksichtigung der zweifachen Lösung dieses Problems bei Pinero und Ibsen können wir zusammenstellen auf der einen Seite:

"Profligate",	„Rosmersholm", „Baumeister
"The second Mrs. Tanqueray"	Solness", „Klein Eyolf",
(Paula-Handlung)	„John Gabriel Borkman",
	„Wenn wir Toten erwachen";

auf der anderen Seite:

"The second Mrs. Tanqueray",	„Catilina"
(Ardale-Handlung)	„Peer Gynt".
"The Gay Lord Quex"	

Die besondere Betonung dieses Problems und die in der Lösung bei beiden Dichtern zutage tretende wechselnde, einmal optimistische, dann pessimistisch-fatalistische Haltung ist so überraschend, daß ich in dieser Kongruenz eine Beeinflussung Pineros durch Ibsen als wahrscheinlich ansehe.

Vererbungsdeterminismus.

Die Erschließung neuer Bereiche hatte im Gefolge, daß auch der Vererbungsgedanke, getragen vom Entdeckergenius Darwins, als neueste Wirklichkeitssubstanz in den Dramen Pineros einen Niederschlag fand. Die Entwicklungs- und Vererbungstheorie, vorbereitet durch die naturwissenschaftliche Forschung, wurde durch die auch außerhalb der fachwissenschaftlichen Welt heftig erörterten Untersuchungen eines Charles Darwin und Ernst Haeckel zu mehr oder minder exakten Ergebnissen geführt und zur Wissenschaftlichkeit erhoben. Erblichkeit ist für Haeckel[82]) „eine allgemeine

82) Ernst Haeckel, a. a. O., p. 12.

Eigenschaft aller organisierten Naturkörper, ein allgemeines Naturgesetz".

Eine literaturwissenschaftliche Arbeit wie diese braucht in den Streit um das Für und Wider dieser biologischen Theorien nicht einzugreifen; Beachtung verdient indes die Tatsache, daß alle Forscher der Vererbungstheorie eine ungeheure Wucht gaben; ihre Weite erhielt sie durch die dichterische Gestaltung als Problem im Werk von Zola und Ibsen.

Ibsens besondere Stellung zum Vererbungsgedanken wird von Kauermann deutlich gemacht durch eine Gegenüberstellung des Norwegers mit Zola. Kauermann[83]) schreibt: „Für Zola gilt die Vererbung als Dogma. Ibsen spricht in den ersten Plänen nie ausdrücklich von den Vererbungserscheinungen. Er berücksichtigt sie oft erst in der letzten Fassung oder mindert und streicht jede doktrinäre Formulierung des Vererbungsgedankens. Zola geht es mehr um die Entwicklung der Generationen, um den Zerfall einer Familie durch die Vererbung als um die einzelnen Glieder der Familie selbst. Ibsen stellt mehr die Einzelpersönlichkeit isoliert in den Vordergrund. Zola sieht die Gebundenheit des Individuums durch Milieu und Vererbung und kommt zur Auflösung jeglicher Willensfreiheit und Vernichtung der Individualität. Ibsen kämpft gegen die Gebundenheit in der Vererbung und um die Freiheit der Persönlichkeit".

Die Bindung Pineros an die von Ibsen geführte literarische Generation, seine Anpassung an den Naturalismus brachte es mit sich, daß auch er sich in "Ebbsmith" und "Letty" mit der Vererbung auseinandersetzte, ohne ein allzu großes Interesse daran zu bekunden. Die objektiv wissenschaftliche Lehre von der physischen Vererbung blieb ihm fremd; bei ihm wird — ähnlich wie bei Zola und Ibsen — das Vererbungsproblem dem Vergangenheitsproblem zugeordnet.

Agnes, die Hauptperson in Pineros "Ebbsmith", wird ganz unter dem Gesichtspunkt der psychischen Vererbung gesehen. In ihrer Ungläubigkeit, ihrer Demagogie und in ihren Ideen von der freien Liebe ist sie das Abbild ihres sozialistischen Vaters. Über ihn äußert sich Agnes im Gespräch mit Gertrude:

> In my time he used to write for the two or three, so-called, inflammatory journals, and hold forth in small lecture-halls, occasionally even from the top of a wooden stool in the park, upon trade and labour questions, divisions of wealth, and the rest of it. He believed in nothing that people who go to church are credited with believing in, Mrs. Thorpe; his scheme for the readjustment of things was Force; his pet doctrine, the ultimate healthy healing that follows the surgery of Revolution". p. 31.

83) W. Kauermann, a. a. O., p. 48 ff.

Heftigkeit und Ungestüm im Wesen der Mutter, das Fehlen eines echten Familienlebens fallen wie ein „schrecklicher Fluch" auf sie, und so zeichnet der Dichter sie mit den Zügen der Verbitterung. Deutlicher noch wird uns die von Pinero mit Konsequenz durchgeführte erbliche Belastung im Gespräch zwischen Lucas und St. Olpherts. Lucas glaubt, der „revolutionäre Geist" im Wesen von Agnes, ihre „Lachen erregende Extravaganz" werde sich mit der Zeit verlieren. St. Olpherts aber bezweifelt diese Ansicht und erklärt:

Bred in the bone, dear Lucas. p. 103.

Mit den Worten "On some topics she's a mere echo of her father" (p. 103), wird die willensmäßige Determiniertheit durch das Gesetz der Vererbung von Lucas bestätigt.

Tiefer, wenn auch nicht zentral, greift der Vererbungsgedanke als Problem in "Letty" in die Handlung ein. In der Kontrastfigur Nevill Letchmeres und in dessen Familie vererbt sich das Laster des Ehebruchs vom Vater auf die Kinder. Nevill, der Geliebte Lettys, ist verheiratet. Nach einer kurzen Unterbrechung des illegitimen Verhältnisses planen die Liebenden in einer nächtlichen Unterredung, wie sie ihre Zukunft gestalten wollen. Da erfährt Nevill, daß seine verheiratete Schwester Florence mit dem jungen Lebemann Coppinger Drake durchgebrannt ist.

After all I am a genuine Letchmere. p. 208.

So steht in dem verhängnisvollen Brief geschrieben. Nevill gibt seiner Verzweiflung Ausdruck mit den Worten:

. . . One more, gone the same road! One more — genuine Letchmere! Yes, but I did think she'd succeed in shaping a different course; I was a damned fool to think it . . . p. 210.

Das Schicksal seiner Schwester, die er für unbelastet hält, bestärkt ihn in seiner Selbsterkenntnis, daß seine ganze Familie faul bis ins Mark ist.

We're all of a pattern. p. 213.

Auch sein Sohn, fürchtet er, wird den gleichen Weg nehmen.

. . . so it will be with that small boy of mine — the young gentleman who, if he lives, will some day be the head of my distinguished family. He'll begin life full of the most excellent resolves; despising his forbears — his mamma will teach him t h a t; determined to carry it through in fine, reputable style. And then, of a sudden, the blood in him will assert itself and he too will be a genuine Letchmere — a genuine, out-and-out Letchmere! p. 213 ff.

Die ererbte Veranlagung Letchmere's und seiner Schwester bleibt entscheidend für ihre Entwicklung. Nevill hat seine Geliebte verloren und findet sie im Epilog des Stückes, der zweieinhalb Jahre später alle Personen wieder zusammenführt, glücklich an der Seite ihres Gatten. Florence ist von ihrer Ehe mit Drake enttäuscht und fühlt sich unglücklich. Was aus Nevills Sohn wird, erfahren wir im Stück nicht. Sein Vater sieht die Zukunft nicht in strahlendem Licht. Auf Lettys Frage nach ihm gibt Nevill mit pessimistisch-resigniertem Unterton zur Antwort:

> He's full of excellent promise, they tell me. (Dropping his voice) I wonder! p. 242.

Die Erörterung des Vererbungsproblems bei Pinero ergeht sich in gelegentlichen Äußerungen. Das Problem ist nirgendwo zentral behandelt. Der in der Zeit liegende Biologismus war bestrebt, die Determinanten der freien Entwicklung des Ichs zu finden, und so hat auch Pinero dem Gedanken der psychischen Vererbung seinen Tribut entrichtet.

Bei der Betrachtung der Stellung Ibsens zum Vererbungsproblem überrascht zuerst die Tatsache, daß das biologische Phänomen der Vererbung einen ziemlich breiten Raum einnimmt. Man darf sich indes der Ansicht Kauermanns[84]) anschließen, der in seiner Arbeit zu dem Ergebnis gelangt, der schlechthin geltende Zwang der Vererbung auf moralischem Gebiet sei bei Ibsen nie — selbst nicht in der Vererbungstragödie des 19. Jahrhunderts, in den „Gespenstern" — als zentrales Problem dichterisch gestaltet, sondern höchstens als ein neues Stoffgebiet verwertet.

Ein wissenschaftliches Interesse Ibsens für die Vererbung glaubt Wais[85]) verneinen zu müssen. „Er übernahm sie", heißt es in seiner Abhandlung, „weil sie seiner neuen deterministisch-fatalistischen Geistesrichtung als unbestreitbare Bestätigung entgegenzukommen schien". Es mußte sich also bei Ibsen notwendig auch um die psychische Vererbung handeln, wobei eingeräumt wird, daß die rein physische Vererbung im Werk Ibsens auch eine Rolle spielt. Dieses Problem ist aber soweit wie möglich zurückgedrängt, weil es als dichterisch ungeeignet betrachtet wurde.

Bis zu „Nora" (1879) ist das Vererbungsproblem noch nicht ein organischer Bestandteil der Handlung. Der erste Einsatz ist im „Brand" zu suchen, sofern belanglose Vererbungserscheinungen in den „Kronprätendenten" bei körperlichen Ähnlichkeiten übersehen werden. Dort taucht der Vererbungsgedanke als problematische Frage auf, aber er ist noch nicht, wie

84) Kauermann, a. a. O., p. 27.
85) Kurt K. T. Wais, a. a. O., p. 219.

Kauermann[86]) ausdrücklich darlegt, biologisch im Sinne Darwins gesehen, sondern theologisch, d. h., „er ist mit dem christlichen Begriff der Erbsünde vermischt". In steigendem Maße werden von Ibsen in „Peer Gynt", im „Bund der Jugend" und in „Stützen der Gesellschaft" einzelne Charakterzüge aus der Vererbung begründet und erklärt. Aufgeweitet und als Problem behandelt wird der biologische Vererbungsgedanke zum erstenmal in „Nora". Die Verschwendungssucht und der Leichtsinn der Titelheldin sind nichts anderes als die Folgen einer erblichen Belastung vom Vater her.

Ganz wie Dein Vater — — — —
Das liegt im Blut. Ja, ja. ja, Nora, so was vererbt sich.
„Nora", I., 281.

— — — — — —

Die leichtsinnigen Grundsätze Deines Vaters hast Du geerbt.
„Nora", III., 362.

Es verdient Beachtung, daß die Figur des Dr. Rank, der im Entwurf als „dogmatischer Darwinist"[87]) gezeichnet ist, dessen „Erörterungen wie eine Vorlesung über den Darwinismus"[88]) klingen, in der endgültigen Fassung durch Änderungen und Auslassungen viele durch Vererbung bestimmte Züge verliert; nur die Anklage Ranks gegen seinen Vater, die dessen ausschweifendes Leben für Ranks Rückenmarkschwindsucht verantwortlich macht, ist ein letzter Rest von den im Entwurf doktrinär vorgetragenen darwinistischen Ideen. Kauermann sieht in dieser Änderung einen Beweis für den Widerspruch des wissenschaftlichen Vererbungsgedankens mit der geistigen Haltung Ibsens[89]). Dieser Ansicht ist nicht bedingungslos zuzustimmen; sie bedarf zum mindesten einer zeitlichen Begrenzung, d. h., sie kann lediglich gelten für die Schaffensperiode Ibsens bis zum Abschluß von „Nora". Bis zu diesem Zeitpunkt waren alle Stücke Ibsens von einer aktivistisch-optimistischen Weltanschauung getragen. Dann aber wird Ibsen, wie auch Wais[90]) in seiner Arbeit nachweist, von einer deterministisch-fatalistischen Grundstimmung erfaßt, die in den „Gespenstern" und in allen folgenden Stücken sich wiederspiegelt und die erbliche Belastung — wo immer sie dargestellt wird — zu einem unüberwindlichen Hindernis auf dem Wege zur freien Entfaltung der Persönlichkeit werden läßt. Diesen auf das Jahr 1880 festgelegten Bruch in der geistigen Haltung Ibsens sieht Kauermann nicht. Vielleicht geht man nicht fehl, wenn dieser Umschlag gerade auf die ernste und eingehende Beschäftigung mit

86) Kauermann, a. a. O., p. 29.
87) Ibid., p. 34.
88) Ibid., p. 35.
89) Ibid., p. 36.
90) Kurt K. T. Wais, a. a. O., p. 174 ff.

der Vererbungslehre und ihren Folgerungen zurückgeführt wird; denn der Zeitpunkt, als das geschah, lag um das Jahr 1880 [91]). Es muß darum zurückgewiesen werden, wenn Kauermann sagt, „die logische Konsequenz des strengen Determinismus, der Kausalbedingtheit allen Geschehens“ [92]), sei von Ibsen im Grunde nie anerkannt worden, oder wenn als Ergebnis seiner Untersuchung festgestellt wird, daß die Vererbungslehre das Denken Ibsens „nicht umgestaltet, sondern nur befruchtet“ habe [93]).

Das Vererbungsproblem, das in den „Gespenstern“ seinen Höhepunkt findet, wird von Ibsen doch so gestaltet, daß es nur die eine Möglichkeit der Lösung gibt, „die Vererbung als sinnloses Geschehen aufzufassen und sich ihr fatalistisch zu beugen“ [94]). Das gilt für die physische, nicht minder auch die psychische Vererbung.

> Nicht nur das, was wir von Vater und Mutter geerbt haben, geht in uns um. Es sind alle erdenklichen alten, toten Ansichten und allerhand alter, toter Glaube und so weiter. Es lebt nicht in uns; aber es sitzt trotzdem in uns, und wir können es nicht los werden. „Gespenster“, II., 47/48.

Osvald trägt ein doppeltes Erbe vom Vater: die Paralyse und das sinnenfreudige Naturell. Er hat „von Geburt an . . . was Wurmstichiges an sich gehabt“. (II., p. 61). Wie der Kammerherr Alving „ein gebrochener Mann“ war, ehe Osvald geboren wurde, wie Osvald für die Sünden seines Vaters leidet und schließlich dem Wahnsinn verfällt, das wird uns von Ibsen mit wissenschaftlicher Genauigkeit und Angabe grauenvoller und widerwärtiger Details in diesem reinen Vererbungsdrama geschildert. — Neben Osvald sind auch in Regina Vererbungserscheinungen künstlerisch verwertet.

Die Vererbung als Problem tritt nach den „Gespenstern“ mehr und mehr zurück, wenngleich in der „Wildente“, in „Rosmersholm“ und in der „Frau vom Meer“ noch einzelne Züge der Vererbung sichtbar werden. Erst in den Spätwerken Ibsens findet sie keinen Platz mehr.

Wir stellen zusammenfassend fest: der Vererbungsgedanke greift in das Werk Ibsens und Pineros ein, weil er das Denken der Zeit ungemein stark beherrscht. Die Art aber, wie die Vererbung bei Pinero dichterisch gestaltet wird, erinnert deutlich an die Behandlung des gleichen Stoffes in der fatalistisch-pessimistischen Periode Ibsens. Wenn in diesem Punkte eine Abhängigkeit Pineros von Ibsen als möglich angenommen wird, so stützen wir uns auf die Tatsache, daß gerade die im

---

91) Kauermann, a. a. O., p. 37 ff.
92) Ibid., p. 26.
93) Ibid., p. 48.
94) Kurt K. T. Wais, a. a. O., p. 254.

März 1891 in London erstmalig aufgeführten „Gespenster" durch eine entrüstet-ablehnende Stellungnahme den Norweger in der englischen Öffentlichkeit bekanntmachten, und daß vier Jahre später Pineros Stück "The notorious Mrs. Ebbsmith" den „Gespenstern" folgte. Beide fassen die an Einzelpersönlichkeiten sich auswirkende Vererbung als unentrinnbares Schicksal auf. Die Personen, die in ihren Bannkreis treten, können sich von ihr nicht freimachen — mögen sie dagegen ankämpfen wie Agnes Ebbsmith, Osvald oder Rebekka, sie unterliegen ihr stets. Der Zwang der Vererbung ist vorzugsweise auf moralischem Gebiete zu suchen; weder bei Pinero noch bei Ibsen ist die Vererbung irgendwo zentral behandelt. — Diese Übereinstimmungen lassen erkennen, daß Pinero sich einer Beeinflussung durch Ibsen wohl nicht ganz verschlossen hat.

Parallelismus in der dramatischen Technik.

Die Umstellung des dichterischen Bewußtseins hatte sehr bald ästhetische Folgerungen ergeben. Die Frage, ob in der dramatischen Technik Pineros ein Einfluß Ibsens erkennbar sei, ist m. W. — von Pinero selbst abgesehen — nie in Abrede gestellt worden. Huber führt zum Beweis eine Stelle aus der Edinburgh Review an, die den technischen Fortschritt in "Tanqueray" gegenüber "Profligate" wie folgt begründet: "In the intervening years he had learnt audacity and a good deal of Ibsen's mere craftsmanship" [95]). Diese allgemeine Feststellung wird präzisiert bei Montague[96]); er schreibt: "Sir Arthur Pinero shed his dramatic gills in less than twenty years. In youth he made plain men soliloquize like Hamlets and discourse aside like Congreve's "Double Dealer"; by 1900 the soliloquy and the "aside", the stays and breadwinners of mid-Victorian dramatists were almost extinct in his work; he had himself helped Ibsen and Sudermann to change us playgoers so much that we had learnt to smile when people on a stage would stand three feet apart, hallooing their several secrets urbi et orbi, without the least fear of being heard by each other".

Die Technik in "Profligate" hat mit der Ibsenschen Technik noch nichts gemeinsam: Renshaw, die Hauptperson, spricht zu sich selbst; der Zufall hat noch immer den langen Arm wie in den Farcen und Komödien Sardouschen Gepräges; die folgerichtige Entwicklung der Charaktere wird oft den Bedürfnissen und Erfordernissen der Handlung geopfert; und auch Inszenierung und Sentiment sind durchaus englisch wie in den viktorianischen Dramen. Nur der Geist Ibsens spiegelt sich

95) Zitiert nach Huber, a. a. O., p. 52.
96) Montague, a. a. O., p. 128.

in ihm — wenn auch wenig scharf — wieder. Es muß klar herausgestellt werden, daß der Einfluß Ibsenscher Form sich erst in "Tanqueray" bemerkbar macht, also zu einer Zeit, als schon mehrere Stücke Ibsens wie „Nora", „Rosmersholm", „Gespenster", „Hedda Gabler", „Frau vom Meer" und „Baumeister Solness" in England aufgeführt worden waren, während der Geist Ibsens schon in "Profligate" Spuren hinterlassen hat.

„Man kann nach Ibsen nicht schreiben, wie man vor ihm schrieb, falls man auf der Höhe der dramatischen Kunst stehen will. Er hat die Anforderungen an Charakteristik und dramatische Technik höher gespannt, als sie vor ihm gespannt worden waren" [97]).

Der technische Fortschritt in "Tanqueray", verglichen mit "Profligate", ist auffallend. Zum erstenmale nehmen die Charaktere eine natürliche Entwicklung; sie bestimmen Handlung und Verwicklung, anstatt diesen untergeordnet zu sein. Fyfe [98]) schreibt: ". . . "The second Mrs. Tanqueray" would not have been just what it was, had the Norwegian dramatist's plays not been brought to London".

Der Einfluß auf Pineros Technik hat sich in erster Linie ausgewirkt in der Abwendung vom Monolog und dem Beiseitesprechen, in dem Verzicht auf überkommene Bühnenrequisiten. Weitere sehr greifbare Momente eines Einflusses sehen wir in der mehrfach zur Verwendung kommenden Vorgeschichte, in der Motivwahl und in der Gestaltung der Charaktere.

Vorgeschichte und Motivwahl.

Die sozialen Dramen Ibsens stellen, wie Litzmann [99]) und andere Kritiker erklären, eigentlich nur einen fünften Akt dar. Die Geschehnisse werden vor den Beginn des Stückes gelegt, während auf der Bühne die letzten Folgerungen gezogen werden. So kommt bei Ibsen der dramaturgisch neue Begriff der Vorgeschichte auf. Die zum Verständnis der Handlung und der Charaktere erforderlichen Angaben, die dramatischen und psychologischen Voraussetzungen des Stückes werden als „Vorgeschichte" durch die Dialogkunst an den Zuhörer herangetragen. Der „Steckbrief" der Gestalten muß bei Ibsen Stück für Stück zusammengefügt werden. Durch diese „analytische Form" wird die Aufgabe, ungewöhnliche Vorgänge seelisch zu begründen, wesentlich erleichtert.

Ohne Vorgeschichte ist kaum ein Ibsensches Stück denkbar. Die Vorgeschichte in „Rosmersholm", die in verwandelter Gestalt in den „Gespenstern" wiederkehrt, ist außerordentlich

97) Georg Brandes, a. a. O., p. 192.
98) Fyfe, Sir Arthur Pinero, a. a. O., p. 118.
99) Litzmann, Ibsens Dramen, p. 152.

umfangreich, andererseits aber so bekannt, daß hier ein Hinweis genügt.

Bei Pinero finden wir den gleichen technischen Kunstgriff ausgerechnet in "Tanqueray", "Ebbsmith" und "Benefit", den Dramen, die in starker Anlehnung an den Norweger geschrieben sind.

Mit der Vorgeschichte in "Tanqueray" wird der Zuhörer durch das Gespräch zwischen Aubrey Tanqueray, Gordon Jayne und Frank Misquith bekanntgemacht. Aubrey hat am Vorabend seiner Hochzeit seine Freunde eingeladen, um sie von dem bevorstehenden Ereignis in Kenntnis zu setzen. Paulas Name wird den Freunden verschwiegen.

> The lady, my dear Frank, belongs to the next chapter, and in that her name is Mrs. Aubrey Tanqueray. p. 8.

Aubrey hofft, die neuen Verhältnisse mögen der alten Freundschaft keinen Abbruch tun, befürchtet aber, daß seine Gattin von Mrs. Jayne und Mrs. Misquith als unebenbürtig angesehen werden könnte. Durch den verspätet in die Freundesrunde tretenden Cayley Drummle weiß Pinero die Schwierigkeiten einer Mißheirat sehr geschickt darzustellen. Cayley ist von Aubreys Hochzeit nicht unterrichtet und erzählt jetzt von einer ähnlichen Verbindung: der Vermählung von George Orreyed mit der Schauspielerin Miss Hervey. Während einer kurzen Abwesenheit Aubreys sprechen die drei Freunde über dessen erste Ehe und die aus ihr stammende Tochter Ellean, die als Neunzehnjährige jetzt in einem Kloster erzogen wird. Erst als sich die Gesellschaft bis auf Cayley verabschiedet hat, spricht Aubrey ein offenes Wort über seine künftige Gattin, und dabei wird auch ihr Name genannt, der den bestürzten und überraschten Cayley die Frage stellen läßt:

> Mrs. Jarman! Are you serious? p. 33.

Beide unterhalten sich über Mrs. Jarmans Vergangenheit; Aubrey legt die Gründe dar, weshalb er sie zur Frau nehmen will. Die Vorgeschichte endet erst mit dem Auftreten Mrs. Jarmans gegen Schluß des I. Aktes.

Eine lange Vorgeschichte nach Ibsenschem Vorbild enthält auch "Ebbsmith". Wir erfahren, wie Lucas Cleeves Ehe zerbricht, wie er sein Vaterland verläßt, nach Rom geht und dort an Malaria erkrankt. Hier pflegt Agnes ihn; er gesundet bald, und beide reisen nach Venedig. Während der Reise machen sie die Bekanntschaft des englischen Geistlichen Amos Winterfield und dessen Schwester Gertrude. — Die Vorgeschichte bringt natürlich auch alle Einzelheiten aus dem Lebenslauf von Agnes. Als Tochter eines Volksaufwieglers geht sie mit Mr. Ebbsmith eine Ehe ein, die schon bald einen inneren Bruch aufzeigt. Nach acht Jahren wird sie Witwe, hält

sozialistische Reden und wird weit und breit unter dem Namen "mad Agnes" bekannt. Wirtschaftliche Not führt sie ins Krankenhaus; von hier aus wird sie durch Vermittlung des Hausarztes von Lucas Cleeve als Krankenpflegerin nach Rom geschickt. — Das Drama setzt ein, als Lucas und Agnes den Entschluß fassen, in freier Ehe zusammenzuleben.

Der Inhalt der Vorgeschichte in "Benefit" wird vermittelt durch das Gespräch zwischen Mrs. Emptage, ihren Kindern Claude und Justina, ihrem Bruder Sir Fletcher Portwood und Mrs. Twelves. Alle diese Personen sind im Wohnzimmer versammelt und erwarten mit großer Spannung das Urteil des Divorce Court in der Verhandlung "Allingham versus Allingham". Im einzelnen hören wir von den unerträglichen Zuständen in den Familien Allingham und Fraser, von dem Verhältnis zwischen John Allingham und Theophila Fraser und der Gerichtsverhandlung, die jetzt klare Verhältnisse schaffen soll. — Das Stück selbst beginnt am Tage der Verhandlung.

Die Abkehr von der schablonenhaften Dramaturgie, die für das Drama eine Fünfteilung vorsah, und die Hinwendung zum vieraktigen Drama schufen die große Kunst Ibsens, die notwendigen dramatischen und psychologischen Voraussetzungen des Stückes in die Vorgeschichte zu verlegen. Von „Butterfly" und „Iris" abgesehen, gibt es bei Pinero kein fünfaktiges Stück. Der Engländer wandelt auf den Wegen Ibsens, und so darf diese formelle Übereinstimmung als neues Glied in der Beweiskette betrachtet werden.

Eine Übereinstimmung bei Ibsen und Pinero ist auch festzustellen in der Motivwahl. In der dramatischen Technik Ibsens stößt man immer wieder auf zwei Motive: das Motiv der Wiederkehr und das Motiv der großen Abrechnung. Einzeln sind sie auch anderswo zu finden; durch ihr Zusammentreten aber mit weniger charakteristischen Kunstmitteln, als da sind das Spiel des Zufalls, die Kontrastwirkung, das Spannung erhöhende Hinausschieben der Entscheidung, prägen sie den Ibsenschen Dramen den Echtheitsstempel auf.

In der Verwertung des Motivs der Wiederkehr zeigt die Technik Pineros Ibsensche Züge. Zum erstenmale fällt die Verwendung dieses Motivs in "Lady Bountiful" auf. Dennis Heron, dessen Unternehmen kurz nach seiner Heirat zusammenbricht, wandert nach Amerika aus. Er erwirbt hier großen Reichtum und kehrt nach fünf Jahren in sein Vaterland zurück. — In "Tanqueray" wird die Katastrophe eingeleitet durch die Wiederkehr Elleans und ihres Verlobten Captain Ardale, unter dessen Gebot sich Elleans Stiefmutter Paula vor Jahren erniedrigt gesehen hat. — Mrs. Cleeve in "Ebbsmith", die lange Zeit von ihrem Gatten getrennt lebte, kehrt im letzten Akt des Stückes zurück. Sie hat eine Unterredung mit Agnes, worauf diese

Lucas Cleeve freigibt. — In "Iris" liegen die Verhältnisse ähnlich wie in "Lady Bountiful". Lawrence Trenwith läßt seine Geliebte in England zurück und begibt sich nach Amerika. Reich kehrt er nach zwei Jahren heim und findet seine Braut als Mätresse Maldonados wieder.

Um das gleiche Motiv bei Ibsen nachzuweisen, kann aus der Vielzahl seiner Stücke wahllos dieses oder jenes herausgegriffen werden. In den „Gespenstern" kehrt Osvald Alving aus der geräuschvollen Weltstadt Paris in die tiefe Stille der Heimat, in die kleinen Verhältnisse des Elternhauses zurück. — Dr. Stockmann in „Volksfeind" hat, bevor er wieder in die Gesellschaft tritt, lange Jahre im einsamen Norden verbracht. — Gregor Werle in „Wildente" war dem Vaterhaus jahrelang fern; er gibt die Beschäftigung auf einem Eisenwerk im Norden Norwegens auf und kehrt heim.

Die Beispiele ließen sich noch vermehren, wenn wir „Peer Gynt", „Kaiser und Galiläer", „Frau vom Meer" u. a. in den Kreis der Betrachtung zögen. Als Stütze für die Vermutung, daß Pinero sich auch hier an den Norweger anlehnt, dürften diese Beispiele genügen.

Charaktere bei Ibsen und Pinero.

In der Charakterzeichnung haben Pineros Frauengestalten Paula Tanqueray und Agnes Ebbsmith manche Züge erhalten, die an Hedda Gabler und Rebekka West erinnern. Hamelius glaubt sogar eine so große Ähnlichkeit zwischen den Stücken Pineros und Ibsens feststellen zu können, daß "Tanqueray" und "Ebbsmith" „in bewußtem Wettstreit mit dem norwegischen Meister entstanden zu sein scheinen" [100]). E l l e h a u g e schränkt diese Ansicht wesentlich ein. "From Ibsen he has borrowed the 'intellectual woman'" [101]). Wo Übereinstimmungen in der Charakterzeichnung für eine Abhängigkeit Pineros von Ibsen sprechen, legt E l l e h a u g e mit folgendem Satz fest: "The 'intellectual woman', who was created by Ibsen, is sketched by Pinero in 'The notorious Mrs. Ebbsmith'" [102]).

Tatsächlich ist die Übereinstimmung der Hauptcharaktere in "Ebbsmith" und "Rosmersholm" überraschend augenscheinlich. Man kann aber nicht mit den gleichen Maßstäben an die Darstellung dieser Charaktere herangehen; die Unterschiedlichkeit bezieht sich auch nicht allein auf die beiden angeführten Stücke — sie ist typisch für die Menschendarstellung bei Pinero und Ibsen überhaupt. Die Ibsenschen Frauencharaktere

100) H a m e l i u s, a. a. O., p. 12.
101) Englische Studien, Bd. 66, 1931/32, p. 384.
102) Ibid., p. 385.

sind geladen mit Energie, Mut und Entschlußkraft; Pinero hat in keinem seiner Stücke Frauengestalten mit diesen Eigenschaften ausgestattet. Die Ibsenschen Frauen formen ihr Schicksal selbst; bei Pinero lassen sie sich vom Leben treiben. Sie wirken wie Schattenbilder, die zwar die Konturen deutlich machen, denen aber die körperliche und seelische Rundung von allen Seiten fehlt, die wir an den Ibsenschen Frauencharakteren bewundern müssen. Die Kunst Pineros weist eine fundamentale Schwäche auf: die Figuren sind zu mittelmäßig, zu klein. Es wäre falsch, für die Tragödie nur Könige und Königinnen, Lords und Ladies als handelnde Personen zu fordern, aber als Menschen müssen die Charaktere groß sein. Die Komödie kann mit Schwächlingen operieren — die Tragödie verlangt menschliche Größe.

Und doch: wenn irgendwie und irgendwo Gemeinsames in der Kunst Pineros und Ibsens klar zutage tritt, dann dürfte es in den Hauptcharakteren von "Ebbsmith" und "Rosmersholm" sein. "The notorious Mrs. Ebbsmith shows more than any other of the plays the influence of Ibsen, and especially the influence of Ibsen's studies in femininity" [103]).

Agnes Ebbsmith ist das Gegenstück zu Rebekka. Beide Frauen gehören einer Generation an, die nicht aus leidenschaftlichen Impulsen und mehr oder minder klar bewußten Trieben nach Freiheit in einen Konflikt gerät mit herrschenden Vorurteilen und toten Konventionen; diese Frauen sind von dem Geschlecht, das den Kampf gegen das alte Traditionsgut führt aus einer ganz neuen Lebensauffassung heraus, die gewonnen wurde in strenger, logischer Denkarbeit.

Rebekka West, die in gewisser Hinsicht einen durchaus russischen Eindruck macht, tritt voll politischen Ehrgeizes in Rosmers Haus, fest entschlossen, sich den Mann zu erobern, der ihre wilden, ungebändigten Triebe reizt. Anfänglich nur aus taktischen Gründen hat sie, die geistig Überlegene, Rosmer eine Reihe von Ideen suggeriert, um ihn von sich abhängig zu machen. Aber die sittlichen Ideen, mit denen sie nur ein frivoles Spiel treiben wollte, wachsen in ihr selber groß und stark zu einer Macht, und das stürmische Begehren der Sinne weicht mehr und mehr zurück. „Die geschlossene Einheit ihrer Natur ist durchbrochen und damit die Fähigkeit, handeln zu können, verloren. Die Lebenslüge, die sie für Rosmer erfunden, die Erziehung von Adelsmenschen, sie ist in ihr selbst zur Wahrheit geworden" [104]). Sie kann ihr Dasein nicht länger ertragen, da ihr eigener, mutiger Wille „geknechtet ist durch Gesetze, die früher nicht für sie galten". „Unter dem Gesichts-

103) Fyfe, A. W. Pinero, a. a. O., p. 172.
104) Litzmann, Ibsens Dramen, a. a. O., p. 102.

punkt des psychologischen Problems", schreibt Litzmann[105]), „. . . endet das Drama mit einem überwältigenden Siege des Mannes, der selbst auf die furchtbare Katastrophe, die folgt, einen verklärenden Schein fallen läßt".

Und Pineros Agnes Ebbsmith? Verglichen mit Rebekka, entwickelt sich ihr Charakter in entgegengesetzter Richtung. Sie tritt als Adelsnatur, frei von sinnlichen Gelüsten in Lucas' Haus und opfert alle ihre Ideale von dem edleren Ich im Menschen der niederen Natur. In "Rosmersholm" feiert die neue Lebensanschauung den höchsten ideellen, wenn auch einzigen Sieg; in "Ebbsmith" erleidet die von den Ideen des Sozialismus und der platonischen Liebe erfüllte Agnes eine völlige Niederlage, weil ihr eigener weiblicher Instinkt sich empört und Vorsätze und Überzeugungen von innen heraus überwindet. Rebekka entwickelt sich vom Vollweib zur Adelsnatur, Agnes von der Adelsnatur zum sinnenfrohen Weib. Der Umschwung in der Gesinnung der beiden Frauengestalten stellt ein Opfer dar, das in den Charakteren begründet ist. Weder bei Pinero noch bei Ibsen ist die Motivierung hinreichend und überzeugend. "Destiny is", schreibt Fyfe[106]) mit Bezug auf Pinero, "in short, nothing but character". In keiner Zeile des Stückes ist aber die Rede von einer früheren religiösen Bindung; im Gegenteil; deshalb überrascht es uns, wenn Agnes von Lucas abläßt und zu den Tröstungen der Religion ihre Zuflucht nehmen will, um ihren Kinderglauben wiederzufinden und wieder beten zu lernen.

When I have learnt to pray again, I will remember you.
p. 223.

Unglaubhaft ist es ferner, daß ein Mann wie Lucas eine Frau mit der großen Leidenschaft erfüllt, wie es ebenso unverständlich ist, daß eine unmännliche, schwächliche und passive Natur wie Rosmer bei Rebekka eine Umwertung aller Werte herbeiführen kann. Die Lösung dramatischer Verwicklungen und die Motivierung der Handlungen ist nicht nur in "Ebbsmith" eine schwache Seite Pineros; in „Rosmersholm" hingegen sind Motivierung und Lösung nur ausnahmsweise unzulänglich. Hier wird die Natur durch die Konsequenzjägerei des Konstrukteurs Ibsen vergewaltigt.

Der Gedanke, daß Charakter Schicksal ist, kommt stark und konsequent in "Tanqueray" zum Ausdruck. Die Tatsache, daß Pinero aus dem Charakter Paulas die logische Folgerung zieht und nicht aus Rücksicht auf den Geschmack des Publikums die Verwicklung zu einem glücklichen Ausgang führt, glaubt die Fortnightly Review[107]) auf den Einfluß von

105) Litzmann, Ibsens Dramen, p. 100.
106) Fyfe, A. W. Pinero, a. a. O., p. 111.
107) Fortnightly Review, vol. 50, p. 665.

Ibsens Problemdramen zurückführen zu müssen. Man kann dieser Ansicht zustimmen, muß die Gültigkeit aber auch auf "Profligate" ausdehnen.

Ob indes Paula Tanqueray, wie Hamelius[108]) darlegt, nach der Vorlage von Ibsens Hedda gestaltet worden ist, dürfte fraglich sein. Zwar weisen die zwei Frauencharaktere hier und da gemeinsame Züge auf; doch scheint mir die Vermutung von Hamelius, Pinero sei auch in diesem Punkte von Ibsen beeinflußt, mit Rücksicht auf die Verschiedenheiten ihrer Stützen beraubt. „Die abgetanzte Balldame" Hedda, die von leidenschaftlicher Sinnlichkeit beherrschte Paula gehen beide eine Konvenienzehe ein, um der Sorge enthoben zu sein. Ein verfehltes Leben wird in einer unwahren Ehe abgelöst von einem Leben, das sich durchaus in den Bahnen der Wohlanständigkeit und Korrektheit bewegt. Und trotzdem gehen Paula und Hedda zugrunde an derselben Auflehnung gegen menschliche Gesetze.

Diesen Übereinstimmungen in den Charakteren stehen verschiedene Abweichungen gegenüber. Die schwächliche Verirrte in Pineros Stück kann sich an Willenskraft und Stolz mit der Ibsenschen Heldin in keiner Weise messen. Ibsen versucht, uns in die tiefsten Geheimnisse weiblichen Gefühls- und Empfindungslebens einzuweihen, während Pinero doch nur eine Frau wie tausend andere darstellt, sich nie über den Standpunkt einer spießbürgerlichen Moral erhebt und auch in der Lösung des Problems nichts Neues zu sagen weiß. Der Unterschied zwischen Paula und Hedda ist zu deutlich, um eine Beeinflussung Pineros durch Ibsen als wahrscheinlich annehmen zu können.

Wohl könnte eine Beeinflussung gesehen werden in der Charakterzeichnung im allgemeinen. Pinero sieht alle seine Personen mit den Augen des Richters: das Anziehende, das moralisch Gesunde ist weniger belangvoll als das moralisch Kranke. Im Werk Pineros gibt es kaum eine Frau mit achtunggebietendem, einnehmendem Wesen, mit edlen Gefühlsregungen. "At all events", sagt Fyfe[109]), "it is undeniable that in the plays Pinero cares to be known by there are very few prominent characters with whom we should care to live or even to meet on a voyage. In the drawing of nice, gentle, commonplace yet lovable men and women he has no interest at all". Warum ihn das Anomale in den Charakteren stärker fesselt als das Normale, ist nicht mit einem Wort zu erklären. Vielleicht begründen seine Erfahrungen während der Lehrjahre in der Anwaltspraxis des Vaters seine Auffassung von den Mitmenschen, vielleicht ist es die aus dem Liberalismus seiner Zeit geborene Duldsamkeit, vielleicht ist es das Vorbild Ibsen,

108) Hamelius, a. a. O., p. 12/13.
109) Fyfe, Sir Arthur Pinero, a. a. O., p. 296.

dem er hier bewußt oder unbewußt folgt. Beide, Ibsen und Pinero, sehen den Mitmenschen klein, selbstsüchtig und schlecht. In den Methoden der Charakterzeichnung stimmen Ibsen und Pinero überein, nicht indes in dem Ergebnis. Den Pineroschen Gestalten fehlt die seelische Tiefendimension. Das macht: die Verschiedenheit der dichterischen Kräfte und das Fehlen einer festen Weltanschauung bei Pinero.

Behandlung des Dialogs.

Hinsichtlich des in "Profligate" und "Tanqueray" verdichteten Stückes Wirklichkeit ist kein Unterschied zwischen den beiden Dramen feststellbar. In natürlicher Folge kam "Tanqueray" auf das Thema des "Profligate". Das grundsätzlich Neue in "Tanqueray" bestand in der dramatischen Technik, der Pinero sich jetzt zum erstenmal bedient: ". . . the enormous difference between the 'make' of the two pieces shows to what advantage he (Pinero) had studied the New Drama in the interval between them" [110]).

In "Profligate" und allen vorhergehenden Stücken halten die Pineroschen Personen noch Selbstgespräche — eine wesentlich leichtere Methode, den Zuhörern Gedanken und Meinungen nahezubringen als das Mittel des Dialogs.

Die reuigen, aus tiefer Verzweiflung kommenden Worte der Selbstanklage Dunstan Renshaws (p. 121—123), die er beim Nehmen des Giftbechers und im Todeskampfe spricht, mögen dramatisch außerordentlich wirksam sein — sie sind aber wirklichkeitsfern, weil man sie nie ausspricht, sondern stumm im Herzen trägt und in einem tiefen und echten Schmerz nicht zu Worten formen kann.

Ein Monolog der Art, wie wir ihn in "Profligate" finden, wird in den späteren Stücken vergeblich gesucht. Der Dialog ersetzt den Monolog. Pinero, der den zeitgenössischen Dramatikern in der Bühnentechnik immer schon um Längen voraus war, wird wegen der Eleganz der dramatischen Dialoge gerühmt. "His skill in repartee and in the rapier thrust of wit is consummate" [111]). Stets sind seine Dialoge vom Leben erfüllt; man spürt den warmen Hauch bluthaften Menschentums; nirgends drängen sich gedankliche Abhandlungen von Weltanschauungsfragen auf. Dabei darf eine gewisse Übersteigerung der Dialogkunst bei Pinero nicht übersehen werden. Dialoge, die einen Raum von sechzehn Seiten umfassen wie der zwischen Gertrude und Agnes ("Ebbsmith", p. 24—40) oder der zwischen St. Olpherts und Agnes ("Ebbsmith", p. 81—97), wirken wegen

110) Fyfe, Sir Arthur Pinero, a. a. O., p. 118.
111) Morgan, a. a. O., p. 40.

ihrer Länge ermüdend; sie sind nichts anderes als Schaufenster der Unterhaltung und haben nur rhetorische Werte.

Wie Ibsen wurde auch Pinero die Unnatur des Beiseitesprechens klar; denn das beiseitegesprochene Wort soll ja nur von den Zuhörern vernommen werden, während die Mitspieler für den Augenblick einer vorübergehenden Taubheit verfallen. Pineros Verzicht auf den Monolog und das Beiseite-sprechen legt die Vermutung einer Beeinflussung nahe. Auch die Technik des reifen Ibsen lehnt diese Hilfsmittel ab. Ibsen wußte, daß eine andere Form in der analytischen Kunst seiner Diskussionsstücke unmöglich gewesen wäre. — Daß Ibsen in dieser Beziehung zum Lehrer Pineros und anderer Dramatiker wurde, ist häufig mit Recht hervorgehoben worden [112]).

Ergebnis der Untersuchung.

Arthur Wing Pinero könnte mit Recht der „englische Sudermann" genannt werden. Man mag zu ihm stehen, wie man will; eines kann man ihm nicht absprechen: daß er sich auf die Gesetze der Szene verstand wie kaum jemand in England. Der Bühnenverstand, den er als ehemaliger Schauspieler bezeugte, trug alle seine Stücke. Er hat ein Gefühl für Bau und Entwicklung eines Dramas. Hinzu kommt das scharfe Auge für Zustände und Typen der Gesellschaft. "He is always stagey", sagt Morgan [113]). Sydney W. Carroll [114]) beurteilt ihn wie folgt: "Pinero was able to give us thrills in the theatre the like we seldom experience to-day. These were accomplished not only by a exercise of theatrical technique and craftsmanship, but by a study of human nature at first hand by powers of observation and creation and reproduction that enabled him to select the most dramatic moments and the most dramatic characters and infuse a life into them of the vivid and intense power now despised by our too naturalistic school".

Pinero gab dem Theater, was des Theaters war. Doch ist nicht zu verkennen, daß die aus seinem starken Bühnentemperament vorbrechende Neigung zur Wirkung ihn leicht zu Übertreibungen verführte und so aus dem blendenden Szeniker nur zu sehr einen Theatraliker machte.

Wenn wir zum Schluß der Untersuchung die Frage einer Beeinflussung Pineros durch Ibsen überblicken, so müssen wir zu dem Ergebnis gelangen, daß in der Tat eine Ähnlichkeit zwischen beiden besteht. ". . . the fact is that Pinero brought the methods of the Norwegian giant Ibsen into line with

112) Cf. Huber, a. a. O., p. 52.
113) Morgan, a. a. O., p. 39.
114) The Daily Telegraph, Jan. 10 th., 1935.

English tastes and notions and assumed not only the Ibsenite manner but his northern spirit and independence of thought and dramatic purpose, reconciling them with English ideals" [115]).

Die Zeit, in der Pinero unter Ibsens Einfluß stand, liegt zwischen den Jahren 1887 und 1903. Ibsens Einfluß wirkt sich sowohl im Gedanklichen als auch im Formalen aus. Die Ibsensche Dichtung schuf dem Theater Neuland. Ibsens Aufschrei gegen das Erstarren in Tradition und Konvention, gegen den „Passatismus", das Hängen an der Vergangenheit, weckte Pinero aus dem künstlerischen Sentimentalismus seiner ersten dichterischen Versuche, und schon bald wandte er sich der Behandlung des Problems der Vergangenheit zu, dem er — gleich Ibsen — das Vererbungsproblem unterordnete. In der dichterischen Gestaltung dieser Probleme, wie auch in seiner Stellung zum Problem der Liebe steht Pinero auf Ibsens Schultern.

Die Ibsensche Form konnte wohl deshalb nicht in so großem Maße Vorbild für Pinero werden, weil er als ehemaliger Schauspieler selbst einen scharfen Blick besaß für Bühnenwirksamkeit, kurz: weil er Bühnentemperament mitbrachte. Unberührt von dieser Feststellung bleibt die Tatsache, daß Pinero sich in mehreren Szenen an Ibsen anlehnt und in der Verwendung der Vorgeschichte, in der Wahl des Motivs der Wiederkehr, in der Kunst der Charakterdarstellung und im Dialogbau ohne den Norweger schwerlich zu denken ist.

Freilich hat Pinero Ibsen nie erreicht. Seine Ideen sind und bleiben nur „Schatten der Ideen" Ibsens. Nie hat er die gleichen Folgerungen aus den gleichen Voraussetzungen gezogen. Die Charakterdarstellung bei Pinero läßt die Aufdeckung kleiner und kleinster Züge des Seelenlebens vermissen. Auch in der überraschenden Erfassung unbeachteter und doch bedeutsamer Augenblicke des Sinnens und Fühlens seiner Personen ist er Ibsen nicht gefolgt.

Das, was die Größe des Dichters Ibsen ausmacht, ist weit mehr die Substanz, die zur dichterischen Erscheinung gebracht wird, als die individuelle künstlerische Begabung. Pineros entscheidende dichtungsgeschichtliche Leistung ist die Überführung der epigonenhaften dichterischen Kräfte des ausgehenden Jahrhunderts in das Feld des bürgerlichen Dramas. Er brachte das Drama auf den Weg der Realität. Alle seine Dramen indessen sind gekennzeichnet durch theatralische Akzente und Effekthaschereien. Und da ist zu sagen, daß eine vollendete Bühnentechnik zwar eine notwendige, nicht aber eine hinreichende Bedingung für einen Dramatiker ist.

Nur eine Zeit, die vom Künstler noch nicht den vollen Einsatz der Persönlichkeit forderte, konnte Pinero in die Reihe

115) The Daily Telegraph, Jan., 10 th., 1935.

der führenden Dramatiker eingliedern. Ibsen hat sicherlich ehrlich bis zu seinem Tode gekämpft. Pinero hingegen trägt keine Eigenwerte in sich. Er versucht, durch zugkräftige, vom Standpunkt der "Business" diktierte Neuheiten Publikumserfolge zu erzielen. Das ist sein Kennzeichen, bedingt freilich durch Abkunft und Milieu.

Als Pinero am 23. November 1934 den letzten Atemzug tat, hatte er seinen Ruhm um viele Jahre überlebt. "Had Pinero died 15 or 20 years earlier than he did", sagt Sydney W. Carroll[116]), "there would have been no question as to his status in the world of playwrights. He wrote too much in his later years of a dull and trivial nature and grew into an old man tending the flowers in a neglected garden."

116) The Daily Telegraph, Jan. 10 th., 1935.

ANHANG.

Der Brief Pineros über seine Unabhängigkeit von Ibsen.

115 A Harley Street, W. 1.
10 th. May, 1932.

My dear Sir,

When I wrote "The Profligate" I had no knowledge of Ibsen, nor have I, I believe, been influenced in the smallest degree by his works. But it is the critical fashion here to ascribe any new movement in English art, no matter of what kind, to foreign influence, and this encourages other countries to take the same view.

I have nothing more to say on the subject.

Yours most truly
Arthur Pinero.

Lebenslauf.

Am 12. August 1903 wurde ich in Dortmund geboren. Nach achtjährigem Besuch der Volksschule wurde ich Ostern 1917 in die Präparandie und Ostern 1920 in das Staatliche Lehrerseminar zu Paderborn aufgenommen. Am 24. März 1923 verließ ich diese Anstalt mit dem Zeugnis über die Erste Lehrerprüfung. Ich legte die nach § 4 der Verordnung vom 19. 9. 1919 vorgeschriebene Reifeprüfung am Städtischen Realgymnasium zu Münster ab und widmete mich dem Studium der Volks- und Betriebswirtschaft an der Handelshochschule Berlin und der Universität Hamburg. Mit dem Tode meines Vaters (Februar 1925) wurde ich Werkstudent. Ich arbeitete ganztägig in verschiedenen Berufen, unterbrach das Studium für mehrere Jahre und war während dieser Zeit als nebenamtlicher Lehrer an der Heeresfachschule des I./I. R. 18 in Paderborn, als Deutschlehrer am Pelman Institute of Languages in London und als Redaktionsvolontär in Werdohl (Lenne) tätig. Nachdem ich im Wintersemester 1927/28 an der Philosophischen Fakultät der Universität Köln studiert hatte, bezog ich im Wintersemester 1930/31 die Westfälische Wilhelms-Universität Münster. Meine Studienfächer waren: Anglistik, Germanistik, Kunstgeschichte und Zeitungswissenschaft. Seit September 1933 bin ich als Lehrer an der Heeresfachschule I und der Heeresfachschule II in Münster beschäftigt. Meiner Wehrpflicht genügte ich freiwillig im Sommer 1935; ich bin Reserveoffizieranwärter und unterstehe als solcher der Nachrichten-Abteilung 16, Münster.

Herrn Prof. Dr. Wolfgang Keller, meinem verehrten Lehrer, bin ich für die wertvolle Förderung, die Anregung zu dieser Arbeit und das besondere Interesse, das er ihr angedeihen ließ, zu stetem Dank verpflichtet.

Ebenso dürfen meines Dankes gewiß sein alle meine verehrten Lehrer, die zu meiner Ausbildung beigetragen haben.

Hermann Hrch. Küther.